التشكيل الشعري

الصنعة والرؤيا

اسم الكتاب: **التشكيل الشعري/ الصنعة والرؤيا**

المؤلف: أ. د. **محمد صابر عبيد**

إيميل: mohamad_saber2005@yahoo.com

عدد الصفحات: **160**

القياس: **14.5 * 21.5**

1000 / 2011 م - **1432** هـ



سورية - دمشق - ص ب 4650

تلفاكس: **2314511 11 963 +**

هاتـــف: **2326985 11 963 +**

E-mail: ninawa@scs-net.org

www.ninawa.org

العمليات الفنية:

التنضيد والإخراج والطباعة وتصميم الغلاف

القسم الفني ـ دار نينوى

محمد صابر عبيد

التشكيل الشعري

الصنعة والرؤيا

. أ . د . محمد صابر عبيد:

- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام ١٩٩١ / جامعة الموصل .
- حصل على درجة الأستاذية عام ٢٠٠٠ .

. فاز بجوائز عديدة منها :

- الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي ـ الدورة الثانية ١٩٩٨ في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه «السيرة الذاتية الشعرية».
- جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام ٢٠٠٠ عن كتابه «المتخيّل الشعري».
- جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام ٢٠٠٢ في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه «القصيدة العربية الحديثة».
- الجائزة الثانية لمسابقة «ديوان» للشعر العراقي ٢٠٠٥ عن ديوانه «عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح».

. صدر له أكثر من ٢٤ عنوان منها الكتب الآتية:

- تأويل رؤيا الحكاية ـ في تمظهرات الشكل السردي ـ، ٢٠٠٧ .
- المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، ٢٠٠٧ .
- السيرة الذاتية الشعرية ـ قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية ـ ٢٠٠٧.
- صوت الشاعر الحديث، ٢٠٠٧.
- أسرار التعبير الشعري، ٢٠٠٧ .
- الأعمال الشعرية ١٩٨٠ ـ ٢٠٠٧.
- عضوية الأداة الشعرية، ٢٠٠٧ .
- أطياف ممدوح عدوان ٢٠٠٨ .
- شعرية الحجب في خطاب الجسد، ٢٠٠٨ .
- المغامرة الجمالية للنص القصصي، ٢٠٠٩ .
- شيفرة أدونيس الشعرية، ٢٠٠٩ .

- بالإضافة للكثير من الكتب المشتركة والمقالات والدراسات، والكتب قيد الطبع حالياً...

أ . د . محمد صابر عبيد
العراق - نينوى - مكتب بريد جامعة الموصل.
ص . ب : ١١٣٩٨
موبايل : ٠٠٩٦٤٧٧٠١٧٣٩٧٠٤
mohamad_saber2005@yahoo.com

المقدمة

يظلّ مفهوم «التشكيل» المشتغل في منطقة الأدب عموماً، وفي منطقة الشعر خصوصاً، مفهوماً عصياً على التحديد الإجرائي الدقيق، وصعباً على التقنين الاصطلاحي المجرّد، وذلك لأنه محوّل أولاً من منطقة الرسم الأدواتية الفنية والجمالية، وثانياً لأن حركته في ميدان اللغة واسعة وغامضة وعميقة ومتداخلة ومشتبكة لا يمكن أن تحدّها حدود واضحة، على النقيض من حركته الدينامية الرحبة في منطقة الرسم إذ تتجلّى هذه الحركة بكلّ قوّة ووضوح وتمظهر في المساحة والكتلة والخط واللون، داخل أبعاد مرئية في حدود اللوحة يمكن مباشرتها بصرياً والإحساس بها تخييلياً.

يمكن مقاربة مفهوم التشكيل ابتداءً في تحليل العلاقة التي يشتغل عليها التشكيل بين الصنعة والرؤيا، إذ بلقاء الصنعة والرؤيا وتضافرهما وتداخلهما تتضح معالم مفهوم التشكيل وتبدأ أوّل خيوطه الفنية والجمالية بالبروز في حاضنة النص، إذ تتصل الصنعة بالمهارة والحذق وإتقان اللعبة الشعرية باستخدام أكبر طاقة ممكنة من التجربة والخبرة، والاستعانة بالثقافة والمعرفة والعلم والحساسية والحدس وكلّ ما هو ممكن ومتاح وضروري لخدمة العملية الإبداعية، فالصنعة الشعرية ضرورة فنية وإبداعية وجمالية يبقى النص ناقصاً من دون تفعيلها وتشغيلها في جميع

مراحل التكوين النصّي، وإذا كانت الصنعة تمثّل الجناح الضروري الأوّل للعملية الإبداعية فإن الرؤيا تمثّل الجناح الضروري الثاني، إذ إنّ الصنعة وحدها لا يمكن أن تنتج نصاً شعرياً خلاّقاً من دون الاعتماد على طاقة الرؤيا في نقل فعاليات الصنعة إلى مقام فني وجمالي خصب وكثيف ومثمر، كما أنّ الرؤيا وحدها لن يكون بوسعها إنتاج نصّ شعري يضمن بقاءه طويلاً في منطقة التداول القرائي.

من هنا يمكن النظر إلى أهمية الصنعة وضرورتها في التشكيل الشعري بوصفها القدرة على إيصال النص إلى أعلى مرحلة إبداع تقاني ممكنة، لأنها تعمل على ضبط عمل الأدوات ودقّتها، وتحقيق التوازن التشكيلي المطلوب بين العناصر، وتنقية الفضاء الشعري ليبلغ ذروة الصفاء الأسلوبي والتعبيري والتصويري.

هذا هو معنى الصنعة الشعرية وطبيعتها وكيفية أدائها في العملية الشعرية، ولهذه الصنعة تاريخ حافل في الشعرية القديمة عند العرب يتمثّل بما هو معروف بـ «شعراء الحوليات»، الذين كانوا لا يُخرجون قصائدهم إلا بعد أن يمرّ عليها (حول كامل) تخضع فيه للتنقيح والتحكيك والتجويد، حتى تبلغ الدرجة التي تمكّنها من مضاهاة النماذج العليا المعروفة في التشكيل الشعري المتداول برفعة وتألق ومكانة، وكانوا يختلفون بذلك عن الفئة الشعرية الثانية التي لم تكن تهتمّ بالصنعة الشعرية وكان يصطلح عليهم بـ «أصحاب الطبع»، الذين يعتقدون بأن الموهبة وحدها تكفي لتشكيل نصّ شعري عالي المستوى ونافذ التداول، وربما ذهبوا إلى أن آليات الصنعة قد تفسد عفوية الشعر وانسيابيته.

وهو ما يقتضي على هذا الأساس مقاربة علاقة الصنعة بالثقافة، ومدى قوّة تأثير الثقافة في صوغ التشكيل الشعري ودعمه وتمتين أواصر بنائه وخصب طاقته التعبيرية والأدائية في رسم سياسة النص الشعري

داخل مجتمع القراءة، على النحو الذي يدعونا إلى مقاربة العلاقة بين الموهبة المثقفة والموهبة الأمية، وهل تختصّ الموهبة المثقفة بالعمل على الصنعة والموهبة الأمية بالإيمان بالطبع؟

لم يعد الشعر الراهن كما كان يقول أبو الطيب المتنبي في وصف مشكلات شعره:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلقُ جرّاها ويختصموا

إذ الثقافة اليوم هي مموّل رئيس ورافد مركزي من روافد التجربة الأدبية عموماً والشعرية خصوصاً، ومن دونها يبقى النص الشعري خارج منطقة الاهتمام والقراءة، ولا تتوقّف الثقافة بطبيعة الحال على ثقافة الكتب فحسب بل ثقافة التجربة والممارسة والرؤية والرؤيا وغيرها مما يتصل بالشعر من قريب أو بعيد.

ثمة تجربة في الثقافة وتجربة في الحياة، ومن أجل أن يصل التشكيل الشعري ذروته لا بدّ من التحام حقيقي بين التجربتين، لأنّ اعتماد كلّ تجربة على حدة يذهب بها إلى مصير آخر لا يشتهيه النص الشعري ولا يبتغيه ولا يمكن أن ينجز به شعريته المطلوبة، لذا فإن التشكيل الشعري يقتضي حوار التجربتين وتضافرهما وتداخلهما في فعالية إبداعية واحدة، تضخّ الممارسة الشعرية بقدرٍ عالٍ من الحيوية والرؤية والرؤيا والنشاط.

إنّ هذه العلاقة بين تجربة الثقافة وتجربة الحياة تقتضي نوعاً من التفاهم الفعّال والمنتج، وهو يستلهم من تجربة الحياة حرارتها، ومن تجربة الثقافة هندستها وفضاءها العميق، فتعمل حرارة الحياة وتدفقها وسخونتها على ضخّ النصّ الشعري بالنبض الحيّ والتوهّج والتوتّر والحساسية والتنوير، وتعمل هندسة الثقافة على إنجاز فعالية التخطيط

والترتيب والتوازن والتنظيم والهيكلة، وبتنافذ العملين في مرجل إبداعي واحد يتمّ الارتفاع بالتجربة الشعرية إلى مصاف التشكيل المطلوب.

أما الرؤيا التي تعدّ الجناح الثاني المُناظِر للصنعة فهي بمثابة الثريا التي تغذّي عمليات الصنعة بالضوء والنور والوضوح، وترطّب أدوات عملها وتزوّدها بالقدر الكافي من الماء الشعري المطلوب، إذ الرؤيا على هذا الصعيد ليست مجالاً حلمياً فقط بل هي مجال حدسي عال تدعمه الثقافة أيضاً في سياق فعّال ومنتج من سياقاتها.

تنفتح الرؤيا على كلّ الممكنات المؤلّفة للنص الشعري بلا استثناء، فمن (الرؤيا المعرفة) إلى الرؤيا المقترنة بصدق القراءة المستوحاة من تجربة الثقافة وتجربة الحياة، والرؤيا التي تخلق مجالاً رؤيوياً لرؤية ما لا يرى، مما لا يقف عند حدّ معيّن ومقنن، فالرؤيا فضاء بالغ التشكّل وعالي الحضور وواسع الانفتاح وخصب الإنتاج، على النحو الذي يتلاءم كثيراً مع طبيعة الشعر وكيفية تشكّله في النصوص، والرؤيا بعد ذلك هي التي تجعل الصنعة الشعرية ممكنة وعملها مقبول في دائرة الشعرية.

إنّ تفاعل الصنعة والرؤيا على وفق هذه المفاهيم واستجابة لهذه القيم والدلالات هو سبيل الوصول الحاسم والأكيد إلى محطة التشكيل، فلا الصنعة وحدها قادرة على إنجاز مهمة التشكيل الشعري بكفاءة عالية ومتكاملة، ولا الرؤيا وحدها قابلة لأن تحقق ذلك بالصورة المرتجاة في نص شعري قائم على تجربة الحياة وتجربة الثقافة معاً.

النصوص التي انتخبتها فصول الكتاب جاءت استجابة حيوية لسعة هذا الفهم لمصطلح التشكيل الشعري، واجتهدت القراءة - ما وسعها ذلك - في تحليل عناصر التشكيل الشعري وتأويلها واستنطاقها بما يتلاءم مع جوهرية هذا الفهم وظلاله وتخومه وطبقاته، واجتهد المنهج النقدي في استيعاب الحراك الشعري المتعدد والمتنوع والمختلف كي

يتمظهر على نحو كلّي وشامل يؤهّله للإحاطة بامتدادات المفهوم وانفتاح المصطلح.

وإذا كانت «النصيّة» هي الظاهرة المنهجية اللافتة والبارزة والمنتجة في قراءة بنيوية النصوص المنتخبة، فإن عملية الاستحضار الدائم لمفهوم التشكيل بين يدي المنهج حال دون التوقّف عند نقطة معينة، أو فكرة محددة، أو نشاط مقنن، أو رؤية واحدية، أو قضية لافتة، بل انفتح المنهج على كلّ ما يمكن أن يتيحه التشكيل الشعري في هذه النصوص من تجربة وثقافة وصنعة ورؤيا ورؤية وفكرة، باحثاً أصيلاً في النسيج والخلايا والمكوّنات والأدوات والتقانات والعناصر والمرجعيات، بكلّ حرية وديمقراطية وبهاء ورحابة وحيوية ونشاط وفعالية، يمكن أن تكشف عن جديّة المنهج وصلاحيته وكفاءته وارتباطه بشخصية الناقد وتجربته الممتدة على ثلاثة عقود وأكثر من ثلاثين كتاباً.

شرع الكتاب بتقديم مدخل اصطلاحي ينظر في مفهوم «التشكيل الشعري» بما هو متاح من مساحة اصطلاحية ممكنة، وذهب الفصل الأول الموسوم بـ «**التشكيل الشعري المكاني**» إلى مقاربة مجموعة نصوص شعرية اشتغلت في إطار تشكيلية المكان الشعرية على «تشكيل الأمكنة وصوغها شعرياً» و«جماليات المكان الشعري: تشكيلية الرمز ورمزية التشكيل» ثمّ «قصيدة الشخصية: شعرية الحبّ والألم»، وأخيراً «المكان المعلّق وتمثيل السواد»، بما يمكن أن يعطي صورة عن فضاء التشكيل المكاني الشعري.

في الفصل الثاني الموسوم بـ «**التشكيل الشعري التقاني**» تَقدّمَ الكتاب خطوة جديدة في سبيل الكشف عن العالم الداخلي للتشكيل، وضمّ الفصل «سؤال الشعر: فضاء التشكيل ومنطق التعبير» و«الحكاية الشعرية: من التخييل إلى التصوير» ثمّ «القصيدة البانورامية: انفتاح

الفضاء التشكيلي الحرّ»، وأخيراً «لعبة التضاد وتشكيل المفارقة»، على النحو الذي أبرز شبكة مهمة من الممكنات التقانية المسهمة في عملية التشكيل الشعري.

أما الفصل الثالث الذي جاء بعنوان «**التشكيل الشعري الإيروتيكي**» فقد سعى إلى استنطاق الحساسية الإيروتيكية في حاضنة التشكيل، لما تنطوي عليه هذه الحساسية من قوّة حضور هائلة في النصّ الشعري وعلى مستويات مختلفة، واشتغل الفصل على مجموعة نصوص حاولت الإجابة على أسئلة التشكيل في هذا السياق، فجاء المبحث الأوّل بعنوان «موسيقى الحبّ: إيقاع الجسد» والثاني بعنوان «أنوثة الشعر وشعرية الأنوثة»، وعكف المبحث الثالث على تحليل العلاقة بين «القصيدة الأنثى وأنثوية القصيدة»، واختص المبحث الأخير بمقاربة «القصيدة الإيروتيكية»، وبما يحقق قدراً ما من التكامل في استيعاب الحراك الإيروتيكي المتنوع والمتعدد في تشكيلية القصيدة العربية الراهنة.

مدخل اصطلاحي
في التشكيل الشعري

التشكيل الشعري على صعيد ارتباط مصطلح التشكيل المستعار من فن الرسم وتشغيله في فنون الكلام المتعددة الأجناس، هو أقرب إلى روح المصطلح وفعاليته وحساسيته من التشكيل السردي أو التشكيل السيرذاتي أو أنماط التشكيل الأخرى المرتبطة بفنون القول، وذلك للحيوية التي يتمتّع بها فن الشعر على المستوى التشكيلي قياساً بالفنون السردية والسيرذاتية في علاقته بفن الرسم الذي يتحدّر منه مصطلح التشكيل.

التشكيل هو المرحلة الأخيرة من مراحل الصنعة الأدبية عموماً، والشعرية خصوصاً، وتبدأ المرحلة الأولى مع بروز مصطلح «التجريب»، وهي مرحلة غاية في الأهمية والخطورة إذ بها يمكن أن تشرع التجربة بمسيرة صحيحة أولاً، وتحتاج عملية التجريب إلى وعي عالٍ، وفهم دقيق، وعزيمة قوية، وإيمان بجدوى الممارسة، حتى يتمكّن المجرّب من استغلال مساحة التجريب وحقل التجربة وآليّات التجريب للوصول إلى نتائج ظاهرة وواضحة وعملية، تؤهّله للمضي قُدُماً في سبيل بلوغ المرحلة الثانية وهي مرحلة «التشكّل».

مرحلة التشكّل هي النتيجة الطبيعية لمرحلة التجريب من حيث الوصول إلى مستوى من العمل قريب من الجهد النظري في مقاربة التأليف

النصّي للجنس الأدبي، وهي مرحلة يمكن تشبيهها بـ (الخارطة الصمّاء) في علم الخرائط، إذ إن هذه الخارطة الصمّاء تعبّر عن الهيكل العام (العماري) وهو يقدّم الشكل الأول للمادة الجغرافية التي تشتغل عليها الخارطة، فهي مادة مشكّلة تضمّ الحدود والقياسات والهيئات والمجسّمات والظواهر، لكنها تفتقر إلى التحديد الدقيق للمدن والجبال والسهول والأنهار والبحار والمحيطات وغيرها، إنها الشكل العام والتام للصورة الجغرافية خالية من التسمية والتحديد والتعرّف، بمعنى أن مرحلة التشكّل الأدبي إنما هي مرحلة تأسيس الخارطة التي تحيط بالتجربة وتحتويها وتضمّ أطرها العامة وتستوعب حراكها الجمالي الداخلي، على النحو الذي تكون فيه جاهزة لبلوغ المرحلة الثالثة (الحاسمة) التي نصطلح عليها هنا بـ«التشكيل».

مرحلة التشكيل هي المرحلة النهائية التي تأخذ فيها الأسماء مسمياتها، والأشياء تعريفاتها، والحدود معانيها، والطبقات هوياتها، والحروف نقاطها، والخطوط معالمها، بحيث تتمظهر التجربة في أعلى درجة من درجات تكوّنها في حاضنة (الصنعة)، وفي هذه المرحلة تتجلّى براعة الأديب / الشاعر في إدارة دفّة التجربة ووضع نتاج عملياتها وممارساتها موضع التنفيذ الفني والجمالي، وتكون الفعالية الأجناسية قد وصلت مبتغاها، وأمّمت أرضها، وحققت حلمها الجمالي والفني في الوجود.

على وفق هذه الرؤية فإن التشكيل الأدبي هو نموذج من نماذج أصناف أخرى في الحياة والطبيعة والأشياء، إذ كلّ ما ينتظم في سياق إعادة تنظيم الأشياء على وفق ممارسة تشكيلية توجد منذ فترة طويلة، بوصفها اتجاهاً يتعلّق بإخراج الجانب الصوري بآلياته الفنية والجمالية كي تستعيد الممارسة التشكيلية طاقتها الحسيّة البنائية في واجهات

الحياة الحضارية، مثل الحديقة ومكوناتها النباتية، العمارة وموادها، الكتاب اللغوي للشاعر الشخصي، وغيرها[1]، يمكن أن يخضع لهذا المفهوم ويقع تحت مظلّته.

وإذاً فالتشكيل على هذا الأساس هو «مجموعة العلاقات والمجموعات التركيبية التي تحمل معاني مختلفة تثير انفعالات مختلفة، سروراً وحزناً خوفاً وخشية أو اطمئناناً»[2]، وتتشكّل تشكلاً فنياً وجمالياً مدهشاً وساحراً داخل طريقة خاصة ومختلفة ومغايرة ومبتكرة في التعبير، غير قابلة للتكرار والإعادة وذات خصوصية وفرادة تثير الرضا والقبول الراقي في مجتمع القراءة وأساليب التلقّي النصّي.

مصطلح التشكيل في سياق هذا التصوّر يعبّر عن نفسه بوصفه نتاج عملية توحيد يترتب عليها تنظيم عناصر مختلفة، ويتمّ توزيعها على خارطة التشكّل بحيث تكون قد كوّنت هيكلاً جديداً فقدت عناصره فرديتها ومعناها لصالح الشكل الذي أصبحت جزءاً لا يتجزأ منه[3]، وانفتح على رؤية أخرى في التعبير والتدليل.

من هنا يكتسب التشكيل معنى القدرة على التشكّل بأشكال متعددة، ومن معناها الأصيل ظهر الفن التشكيلي في الرسم والنحت والهندسة المعمارية، وذلك لقدرة المواد التي يستخدمونها على صوغ التشكّل المرغوب[4]، وهو يتحوّل إلى خطاب ينادي الآخر المتلقي ويحفّزه على مقاربته ومحاورته والتفاعل الجمالي معه.

التشكيل الشعري على وفق هذه الصياغة الاصطلاحية العامة لمصطلح التشكيل هو الأقرب إلى تمثّل فضاءات المصطلح وسياقاته ونظمه، لما يمتاز به الشعر من مرونة على مستوى التعبير والترميز والسيمياء، فهو جنس أدبي ثري وغني ويرتبط ارتباطاً وثيقاً جداً بالعاطفة والوجدان والمعرفة داخل تجربة عميقة وخصبة، وقابل لاستيعاب كل الممكنات المتاحة

ـ لغةً وإيقاعاً وصورةً وبناءً ـ، فضلاً على أنه عالي الإيجابية في التفاعل مع الفنون الأخرى وتوظيف معطياتها الملائمة والتعالق مع أسلوبياتها في الصوغ والتعبير على مختلف المستويات، من دون أي تحفّظ، على النحو الذي لا يؤثّر على سلامة الجنس بل يثريه ويعمّق خصائصه الجمالية، ويضاعف من طاقته في الأداء.

وبما أنّ مصطلح التشكيل أقرب إلى فن الرسم من حيث الطبيعة والعمل والممارسة والنتيجة، فهو الأقرب إلى الشعر ضرورةً، ذلك أن العلاقة بين الشعر والرسم هي الأقدم من بين علاقته بالفنون الأخرى، وتجرأ الشعر في نقل حساسية الشكل الخارجي إلى فضاء عمله من أجل الإيهام بالشكل الداخلي، «فالفضاء الأبيض واللعب الطباعي والتنظيم الخاص للنص الشعري كلها تشترك في خلق هالة من الغموض حول الكلمة وفي ملئها بالإيحاءات المختلفة»[5]، للوصول إلى رؤية عميقة تعمّق مفهوم التشكيل في القصيدة.

هذا فضلاً على استغلال طاقة التعبير اللوني القادم من فضاء الرسم شعرياً ببلاغة تعبيرية وسيميائية نوعية تقرّب حساسية التشكيل الشعري إلى فن الرسم، إذ «يسهم تأثير الفعل اللوني بالدرجة الأساس في إضفاء قدرات جديدة من الإثارة وتوسيع القابليات التشكيلية الجمالية لهيكل النص خدمة للصور الشعرية»[6]، التي تتجاوز تشكيلاتها التقليدية في التعبير الصوري وتستغل ما هو متاح من أنواع الحزم اللونية لمضاعفة طاقة التشكيل في النص الشعري، ونقل التجربة الشعرية من معسكر اللفظية إلى فضاء التصوير التشكيلي المثير والمحفّز للطاقة البصرية الرائية وهي تقرأ فيما ترى وترى فيما تقرأ.

أما اللغة فهي تلعب دوراً رئيساً ومصيرياً وحاسماً في إنجاز التشكيل وصيرورته، إذ «إنّ اللغة تحدد الكيفية التي ندرك بها العالم الذي يحيط بنا،

وإن الشعوب المختلفة التي تتكلّم لغات مختلفة تدرك العالم وتتذكّره، وبالتالي تفكّر فيه بطرق مختلفة تنسجم مع لغاتها»[7]، بمعنى أن كلّ لغة شعرية لها تشكيلها النوعي الخاص بها، الذي يمكن أن يشترك مع الفضاء العام للتشكيل في اللغات الأخرى لكنه يحتفظ بخصوصيته في لغته، فللغة أهمية خطيرة في التشكيل لأنها وهي تُكتَب تخلق، فهي عنصر خلاّق وليس مجرد وسيلة تعبيرية أداتية بيد مستخدمها، بل هي عنصر أصيل في رسم ستراتيجية النص وعليها يتوقّف مصيره.

هوامش المدخل:

(1) جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم، د. ابتسام مرهون الصفار، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010: 59، نقلاً عن صدمة الحياة والموت في التشكيل العراقي، طلال معلّى، عن مجلة التشكيلي، موقع إليكتروني: htti.ialtashkeely.com.2002.

(2) جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم: 59.

(3) معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، د. أحمد زكي بدوي، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت: 148.

(4) المعجم المفصّل في الأدب، محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999: 253.

(5) الأثر المفتوح، أمبرتو إيكو، ترجمة عبد الرحمن بو علي، منشورات دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط2، 2001: 22.

(6) مرايا التخييل الشعري، محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2011: 230 ـ 231.

(7) سايكولوجية إدراك اللون والشكل، قاسم حسين صالح، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982: 115.

الفصل الأوّل

التشكيل الشعري المكاني

- تشكيل الأمكنة وصوغها شعرياً.
- جماليات المكان الشعري: تشكيلية الرمز ورمزية التشكيل.
- قصيدة الشخصية.
- المكان المعلّق وتمثيل السواد.

تشكيل الأمكنة وصوغها شعرياً

الشاعر معد الجبوري شاعر تشكيلي في صوغ الأمكنة ورسمها شعرياً - على صعيدي الشعر الغنائي والشعر المسرحي - بكل ما يحمله هذا الوصف النقدي المسؤول من معنى وقيمة ودلالة، شاعر مميز جداً، له بصمته الخاصة، وعالمه الشعري الخاص، وهو نسيج وحده، لا يشبهه أي شاعر آخر من جيله أو الأجيال اللاحقة له، يمتلك حساسية مرهفة وطاغية حيال الحرف والمفردة والجملة، يكوّن صوره الشعرية تكويناً طريفاً معبّراً تعبيراً لافتاً عن خصب شعري كثيف وعميق، وينفتح تشكيله الشعري على كون إيقاعي عالي الثراء والتنوّع والإدهاش والغنائية الراقية المستجيبة لحرارة التجربة.

للمكان المحلّي البالغ الغنى حضور طاغٍ وفاعل ومنتج، فهو مصوّر تشكيلي بارع لروح المكان وتفاصيله وطبقاته وجيوبه وظلاله وذاكرته وحلمه وزمنه، إلى الدرجة التي يتحوّل فيها أحياناً إلى كائن شعري مكاني، وتتحول الحساسية الشعرية عنده إلى حساسية مكانية مغمورة بالجمال ومكتظّة بالخصب وحافلة بالتشكيل، على النحو الذي يبدو فاعل المكان الشعري طاغياً في القصيدة وكأن لا شيء يستحق التعبير سواه، وعلى هذا فإن المكان الموصلّي (المديني) في شعره إنما هو بنية شعرية (عشقية لذائذيّة) لم أعرف شاعراً عربياً معاصراً عالجها على النحو الفريد التي جاءت في شعر معد الجبوري.

ولعلّ ديوانه الأخير «مخطوط موصلّي» خير شاهد على هذا الولع العشقي الشعري الجارف للمكان وهيمنته، بوصفه سيرةً وتاريخاً وتعويضاً شعرياً خاصاً عن فداحة الخسارات والفقدانات التي مني بها الشاعر والمكان والزمن على الأصعدة كافة، ومن هنا تتأسس رؤيا نصوصه الذاهبة نحو تشكيلية المكان.

في قصيدته الموسومة بـ «جرّة الذكرى»[1] من ديوان «مخطوط موصلّي» المكتظّ برؤيا المكان وتشكيليته ترتفع الذات الشعرية الراوية إلى أقصى حدود التشكيل الرثائي، رثاء الذات والمكان والتفاصيل والرؤى والذاكرات والأحلام، إنها ولا شك الجرّة الفارغة/الممتلئة التي تحوي ولا تحوي كلّ شيء، تصرخ في الفراغ ولا من مجيب سوى الغياب.

إن عتبة العنونة «جرّة الذكرى» تحيل على المجال التصويري المقنن في البناء التشكيلي للعتبة، فـ «الجرّة» وعاء مخصص لنقل الماء وترطيبه، و«الذكرى» معين لتجارب الماضي وخبراته وحكاياته وسيرته، وتعبئة الذكرى بالجرّة كفيل بحفظها وترطيبها وتركيزها في حيّز مكاني يعبق بنكهة التجربة ولونها وطعمها، على النحو الذي يثير شبكة من التأويلات والاحتمالات التي لا يمكن أن يصدق تأويل منها أو احتمال إلا عبر تجليات المتن النصّي، بالقدر الذي يستجيب للفكرة والرؤيا التي تحتملها عتبة العنوان انطلاقاً من إدراك الصيغة واستيعاب التشكيل، وتحدّر عتبة العنونة على فضاء استهلالي منفي مباشرة:

لا صوت أجنحة تصفّق،

لا درابك،

لا هلاهل،

لا رعود،

لا بروقٌ..

تشتغل هذه اللاءات الضاغطة عمودياً على آلية تشكيل ماحية تعزل المنفيات الحركية «صوت أجنحة تصفّق، / درابك، / هلاهل / رعود / بروقٌ..» من دائرة التشكيل والصوت والفعل، وتقصيها من احتمالية الظهور والوجود والتأثير في فضاء المكان الشعري الذي تسعى القصيدة إلى تشييده، إيذاناً بتحوّل سريع ينهض به الراوي الشعري الذاتي ليقدّم حركته الدرامية في المكان والزمن والتفاصيل:

وحدي أروحُ.. أجيءُ.. كالمكوك،
في الحيّ العتيقْ..

يتمظهر الراوي الشعري الذاتي تمظهراً حراً ومباشراً «وحدي» كي يفسح المجال للحركة الدرامية الدائرية «أروحُ.. أجيءُ.. كالمكوك،»، بكل ما تنطوي عليه من حركية وسرعة وفعالية تشكيلية منتجة تشتغل في إطار المكان المشحون بالثراء والعمق والأصالة «في الحيّ العتيق»، حيث تتلاءم الحركة مع جوهر المكان في قلب التشكيل.

وتبرز اللغة الأخرى «الصمت» بوصفها آلة تعبير نوعية تتركّز في هذا الفضاء الحركي المكاني، كي يبعث في محيط التشكيل رؤية جديدة:

صمتٌ عميقٌ فيهِ،
يأخذني إلى صمتٍ عميقْ..

إنّ دلالة «صمت» الموصوفة بـ «عميق» تتحوّل إلى باعث على مواصلة التعبير عن بهاء المكان وسلطته وقوّة حضوره في المشهد التشكيلي، إذ تستسلم له الذات الشاعرة استسلاماً كليّاً «يأخذني» في الطريق إلى

«صمت عميق» آخر، يضع الراوي الذاتي الشعري بين صمتين عميقين يناظر أحدهما الآخر في صياغة تشكيلية حاوية.

تنفتح هذه الصياغة التشكيلية بين الصمتين العميقين على الأنا الشاعرة وقد تسلّمت زمام المبادرة الحكائية في صوغ تشكيلي جديد:

وأنا أُدحرجُ في الأزقّة،
جرّة الذكرى،

إذ تنحصر الذكرى في جرّة «جرّة الذكرى» التي تختزن حكايات الماضي فيها، وتنفصل عن جسد الراوي كي يقوم بدحرجتها «وأنا أدحرج» في منتخب مكاني يصلح للحكاية، على النحو الذي يأخذ فيه التشكيل المكاني مجالاً صورياً وتعبيرياً مضافاً.

ثم ما يبلث أن يتلخّص الراوي الذاتي الشعري بـ«أناه» ذات التشكيل المكاني العميق في «قلبي»، ليقوم بوظائفه كاملة من أجل أن يتمظهر المكان تمظهراً إنسانياً عميقاً، ويتشكّل على نحو بالغ الحيوية والدينامية والحساسية، ويعكس تقمّصاً وجدانياً كثيفاً وخصباً ومثمراً لروح المكان في الزمن وروح الزمن في المكان:

وقلبي قوسُ ندّاف،
يوزّعُ في الضحى إيقاعه،
بين البيوت،
ويحضنُ الأحجارَ فيها،
كي تفيقَ؟

تتعرّى روح الشاعر بفجيعة هائلة وسط شعرية للصمت العميق زاخرة

بكل أنواع الموت، عبر عتبة استهلال نافية للصوت والصورة والمشهد والإيقاع واللون والوعد بربيع قادم أبداً نحو الأرض والإنسان، ليضخّ هذا الطقسُ الشعريُ المشحونُ بالغبار صحراءَ قاحلةً في مزاج الذات الشاعرة وهي ترنو إلى وحشة قاسية تحجب المصير، وتطفئ النور، وتطحن الذاكرة، ليجد هذه الذات وقد أرهقها حراك أعمى لا يلوي على شيء ولا يقود على شيء «**أروح.. أجيء.. كالمكوك**»، في صراع دامٍ مع الزمن الضائع والمكان التائه والبحث الضامىء عن الكنز المفقود، إذ يتعالق هنا المشهد الشعري الدرامي، مع المروي السردي الحكائي، مع اللقطة الشعرية السينمائية، في كتلة شعرية ملتهبة تنسج فيها الوحدات الفعلية المتنوعة الأداء والتشكيل صحبة الوحدات الاسمية بتنوّع حالاتها التعبيرية والرمزية، كياناً شعرياً تشكيلياً باذخاً يعكس مهارة عالية في إدارة دقّة التكوين الشعري، والصناعة الفنية، والحسّ الجمالي النوعي الذي يضفي على جسد القصيدة وجوداً خطياً وسيميائياً نوعياً.

لتتحوّل فيه القصيدة بين يديّ القراءة إلى أغنية عذبة ذات إيقاع باذخ، ولوحة تشكيلية فنية تعود فيها الألوان والخطوط والكتل إلى فطرتها الأسطورية الساحرة، وقصة بشرية عطشى تسرد حكاية الروح اللائبة الباحثة عن الصفاء والألق والبياض، إذ تصعد اللغة الشعرية والصورة الشعرية والأداء الشعري في صلب هذا الحراك الجمالي إلى أعلى درجات الكفاءة التعبيرية في التشكيل والتصوير والتدليل.

إن شعر معد الجبوري بحاجة إلى قراءات متعددة ومتنوعة تكشف طبقات قوّة هذه التجربة وعناصر خصبها وتفرّدها وفضاء حساسيتها النوعية الخاصة، وأظن أن هذه التجربة المميزة - وإن تأخر الاحتفاء بها كما تستحق - فإنها لن تمرّ بسهولة، وأحسب أن الالتفات إليها عربياً سيضع الشاعر الكبير معد الجبوري في المكانة اللائقة التي يدرج اسمه عبرها في لائحة الشعراء العرب الكبار المكرّسين.

جماليات المكان الشعري
تشكيلية الرمز ورمزية التشكيل

حظيت جماليات المكان الشعري وآليّاته في الدراسات النقدية الحديثة بمكانة مهمة وحيوية، وشغلت مساحة نقدية واسعة وعميقة على الصعيدين الفلسفي والفني، اجتهدت في البحث داخل النصوص وفي محيطها وما حولها عن تجليات الجمال المكاني والمكان الجمالي بأنماطه كافة، وجنّدت لذلك كل ما هو متاح وممكن من رؤيات ومناهج وآليات وتقانات وعُدّة عمل متنوعة، من أجل الوصول إلى الحال الجمالية القصوى التي يتمتّع ويتمظهر ويتزيّا بها المكان في النص الأدبي عموماً والشعري خصوصاً.

ليس ثمة نص شعري عميق وثري لا ينطوي على مكانية ما، لأن الرؤية الشعرية للنص مهما ابتعدت عن حساسية المكان وحضوره وتجلياته، وغالت في تحليقها التأملي والصوفي الخارق للأبعاد والحدود والمجالات، فلا بدّ من حضور مكاني معيّن ومصوّر يشحن النص بنزعة إنسانية وارتباط جمالي يحيله على أرضية ما يستند إليها، أو مناخ ميداني يتنفّس خطورة وجوده الجمالي والفكري من خلاله.

غير أن الحضور الاستثنائي للمكان في بعض النصوص الشعرية

المأخوذة بفاعلية شعرنة المكان وحساسيتها الفنية، يجعل من عنصر المكان العنصر الأبرز والأظهر والأكثر قيمة وحيوية في سياق التشكيل الجمالي الشعري، ويحقق في ذلك قدراً هائلاً من التبنين والتمظهر والتكونن والاشتغال والتبئير، بوصفه العلامة الأكثر قوّة واستحواذاً على ممكنات النص الشعري وطبقاته ومساحاته.

يشتغل بحثنا في هذا السياق على قصيدة منتخبة بعنوان «عندما عاد فائق حسن.... ليرمّم جداريته»[2] للشاعر فاضل عزيز فرمان، وهي قصيدة مكانية بامتياز تتقصّى الرؤية الجمالية المكانية في كل عناصر تكوينها ورؤياتها ووحداتها التشكيلية، وتسعى إلى مقاربة شعرية المكان على أكثر من مستوى وأكثر من صعيد.

المكان في العتبة النصيّة:

أصبح النظر التحليلي والتأويلي في العتبة النصية اليوم من الضرورات النقدية الحديثة التي لا يمكن لأية دراسة تسعى إلى قراءة أيّ نص تفاديها، وذلك لفرط الحضور البنائي والجمالي والسيميائي العميق الذي تتمظهر فيه العتبات بوصفها نصّاً موازياً للنص الأصلي الذي يمثّله المتن.

وبما أن عتبة العنوان هي أولى العتبات التي تحتلّ المكان العلوي المهيمن والمشرف على المتن النصّي، وتصدم عين القارىء في النص وتستفزّه وتتحدّاه، فإنها الأهم في سياق التصدّي للقراءة والتحليل والتأويل، وعنوان قصيدة الشاعر فاضل عزيز فرمان جاءت خطياً على النحو الآتي:

«عندما عاد فائق حسن

.... ليرمّم جداريته»

يبدأ تشكيل العنونة بالصيغة الظرفية الزمانية «عندما» وهي ترسم معنى التحيين في الفضاء الزمني القادم إلى مكان ما مقصود ضرورةً، يعقبها الفعل الماضي «عاد» بالمعنى الذي يحيل على تبنّي صفة مكانية لا بدّ أن تحدد لاحقاً، لأن فعل العودة يشير ضمناً إلى مكان معروف غودر سابقاً، وثمة ما يحتّم العودة إليه بفعل ضرورات مستجّدة تأخذ شكل الفروض والاحتمالات والتصوّرات في منطقة القراءة.

فضلاً على توقّع فاعل قادم ينبغي أن يكون معلوماً في الشكل والصياغة، وربما التسمية أيضاً، ويمكن أن تتعدد الاحتمالات والفروض هنا إلى ما لانهاية، لكنّ الاستمرار في تلقّي الأجزاء الأخرى من عتبة العنوان تقود فوراً إلى فاعل معلوم بدرجة معلومية عالية وكبيرة تتمثّل الاسم «فائق حسن».

إذ هو علم معروف من أعلام الفن التشكيلي العراقي لا يخفى حتى على غير المثقف، فمعلوميته تدخل في باب المعلومة الشعبية لشهرته بوصفه فناناً شعبياً، وكثرة تداوله وارتباطه بأعمال فنية شهيرة محلياً وعربياً وعالمياً.

إلا أن جملة العنونة «عندما عاد فائق حسن» تفترض مجالاً قرائياً جديداً وتبقى بحاجة إلى ما يحقق لها الاكتفاء النحوي والدلالي، لكنّ السطر الأول من عتبة العنوان المثبّت على رأس النص ينتهي عند هذا الحدّ، ليعقبه سطر ثانٍ يعدّ استكمالاً له وإغناءً للمعنى النحوي والدلالي المنتظر وإشباعاً له، ويبدأ السطر الثاني بفراغ مؤلّف من نقاط « ....» يفصل بين السطر الأول من جملة العنوان والسطر الثاني المكمّل.

يمكن أن يقرأ هذا الفراغ أكثر من قراءة بعد الاطلاع على مضمون السطر الثاني المكمّل لعتبة العنوان «ليرمّم جداريته»، وهنا يتفاعل الفراغ النقطي تفاعلاً تشكيلياً وسيميائياً عالياً مع الفعل المضارع المنصوب «يرمّم»، فاللام الناصبة التي تفصل بين الفراغ النقطي والفعل «يرمّم» تملأ

فراغ النقاط بمعنى الخراب والهدم والإهمال والزوال والتهميش، على النحو الذي ينتج فراغاً جمالياً يستحق العودة والتغيير والترميم.

وما أن يتمظهر المكان المقصود من كل فعالية شبكة الدوال المؤلّفة لفضاء العنونة «جداريته»، الذي يتسّم بالمركزية والتمحور والسطوع ولفت الانتباه والحضور والتحدّي، حتى تأخذ المعاني المعلّقات في حقل القراءة بالهبوط من سقف الغموض لتقف بين يدي «جدارية فائق حسن» المعروفة، وهنا تنشط آلة التأويل لتقرأ عتبة العنوان أكثر من قراءة، وبحسب الرؤية التي يستند إليها التأويل في تفعيل ميكانزمات قراءته، لأنها تحتمل أكثر من قراءة إجرائية بطبيعة الحال.

إلا أن كل هذه القراءات المحتملة في فضاء التأويل المُشرع لا بدّ لها أن تؤجّل مؤقّتاً، حتى ما بعد الدخول الميداني في متن القصيدة بدلالة التوصلات التي تحققت من قراءة عتبة العنوان على هذا المستوى، إذ ستشتغل هذه التوصلات في قراءة المتن بوصفها دلائل وقرائن قرائية تدعم حراك العقل التأويلي للقراءة، وتوفّر له الكثير من المناطق المحروثة والحرّة لمواصلة التدخّل القرائي.

أما العتبة الثانية التي يمكن أن نخضعها للقراءة في سياق مطاردة العتبات النصية في هذه القصيدة فهي عتبة «الإشارات والتنبيهات»، التي تحتلّ المساحة التي تعقب خاتمة القصيدة وتحقق حضوراً مكانياً مناظراً لمكانية العنوان، بحيث تحصر مكان المتن النصّي بينها وبين العنوان، وهي على النحو الآتي:

فائق حسن: الرسام العراقي الراحل المعروف ومن أهم أعماله جداريته المشهورة في ساحة عامة اسمها ساحة الطيران وسط بغداد وهي موضوع القصيدة.

المسطر: مكان يتجمّع فيه عمال البناء صباحاً طلباً للرزق.

التعريف الذي حملته إشارة «فائق حسن / الرسام / العراقي / الراحل / المعروف» ترمي إلى تكريس الحسّ المكاني الوقائعي في المظهر الشعري المرتبط عنوانياً بالاسم، إذ تندفع الصيغ المكانية بطاقاتها المعروفة «جداريته المشهورة / ساحة الطيران / وسط بغداد»، لتؤسس الفضاء المكاني المشدود إلى عتبة العنوان والمنفتح ضرورةً على متن القصيدة، لأن مقولتها المركزية تأخذ كلّ أبعادها الموضوعية من «فائق حسن + جداريته»، بكل ما تتمخّض عنه هذه الفعالية الزمكانية الشخصانية من حضور، وما تستدعيه من تأمل، وما تفرضه من طبيعة قرائية، تأخذ بنظر الاعتبار هذه المكنات والممهدات والتشكيلات الداخلة في جوهر عمليات الفعل الشعري في القصيدة.

أما الإشارة المكانية الثانية فإنها تنفتح على مجال رؤيوي ودلالي آخر، يرتبط بتصوير الفضاء الإنساني في منظوره المعيشي والاقتصادي، إذ إنّ «المسطر» بملفوظها الشعبي وإيقاعها الضارب في أعماق المأساة العراقية، وهي تدلّ على الاستقامة المكانية والجلوس المنتظر في خطّ واحد باستقامة «السطر»، تعني في تعريف الإشارة المثبّت بعد خاتمة القصيدة «مكان يتجمع فيه عمال البناء صباحاً طلباً للرزق».

فتحضر مفردة «مكان» بواقعها التنكيري لتتسّع إلى أوسع مدى ممكن في التعدد والشيوع والتداول، وتتعاضد مع المعنى العميق والقاسي للانتظار الذي قد لا يقود أحياناً إلى عمل ما، فيبقى العامل في ذلك اليوم محروماً من سبل الحياة في أبسط صورها، ويظلّ هو وعائلته بلا مأكل ولا مشرب فتتهدد حياتهم.

وربما يكون للتوازي الإشاري بين مثول جدارية فائق حسن بين يدي الزمان والمكان، وانتظار العمال في «المسطر» صباحاً طلباً للرزق ما يشي بقدرٍ معينٍ من التماثل والحوار والتشابه، على النحو الذي يجعل ثبات المكان «الجدارية/المسطر» عنواناً دلالياً آخر يندمج بعنوان القصيدة ويحاكيه.

بنية المكان الاستهلالي:

ينفتح المتن النصّي في القصيدة على بنية استهلال تشتغل على حساسية المكان في محور ميتا - واقعي من محاوره، إذ يتشكّل الفضاء الشعري استناداً إلى معطى زمكاني يأخذ من وقائعية الحال المكانية جزءاً كبيراً من فضائه التشكيلي:

في تموّز..
خرج الرسّام الشعبيّ
يرمّم لوحته الأزليةْ

ويرشّ الحبّ بلا كللٍ
بين الألوان القزحيةْ
....

إذ يشير الزمن المعيّن المجرور «في / تموز» إلى مرجعية وطنية ذات بعد سياسي يشير إلى زمن تشييد الجدارية، الزمن المرتبط بثورة تموز 1958 التي نقلت العراق من حال سياسية إلى حال أخرى، وكانت هذه الجدارية تعبير عن الروح المتلبثة في عمق هذا الزمن على نحو ما، أو أن

الفنان فائق حسن قال كلمته من خلال وضع هذه الجدارية في المكان والزمان المعينين، على هذه الصورة وبهذا المعنى.

وربما كانت التشكيلات الشعرية «الفنّان الشعبيّ / لوحته الأزلية / الألوان القزحية» وهي تمضي في عملها التشكيلي والسيميائي، تستجيب للحراك الفعلي المقصود بتسلسله الدرامي في «خرج/يرمّم/يرشّ»، وتأخذ من معنى «الحبّ» المنتشر على سطح الصورة «بلا كلل» الكثير من قوّة التدليل والتشعير، من أجل إضفاء القيمة الاعتبارية المرتبطة بالقيمة الفنية ذات النزعة الإنسانية على العمل المنجز في الجدارية.

بنية المكان التشكيلي:

ينفتح المتن النصّي في القصيدة أيضاً على بنية مكان تشكيلي ترتبط بمساحة اللوحة المؤسسة للجدارية، وتخضع في سياق رؤيا الترميم التي تشتغل عليها مقولة القصيدة ومحتواها الدلالي لتدخل في مجال شعري يطوّر واقعية اللوحة، ويضيف إلى محتواها الإيقوني فضاءات صورية جديدة تمثّل ستراتيجية إعادة إعمار الجدارية، على النحو الذي يعكس معنى الترميم الملتئم في فضاء العنونة:

في اللوحة سبع حماماتٍ
فأضافَ لها
سبعة غدرانٍ ورديةْ
....
ظلّ يرتّب لوحته
من خيط الفجر
إلى آخر ضوءٍ في اليوم

الرسّام الشعبي الممثّل في القصيدة هو فائق حسن الشعري، وهو - بطبيعة الحال - غير فائق حسن الواقعي الذي عرّفته عتبة الإشارة السابقة، لأن رسّام القصيدة يرتهن هنا برؤيا الراوي الشعري الذي يأخذ من واقعية الشخصية ومكانيتها شيئاً، لكنه يضيف إليها بحسب مقتضيات التجربة الشعرية وفضاءاتها وضروراتها السياقية، التي لا تأخذ بنظر الاعتبار واقعية الحال والمكان الواقعي.

«اللوحة» في المتن الشعري هنا تتحوّل إلى مكان تشكيلي تعمل عليه الأدوات الشعرية، واللوحة بوصفها مكاناً تشكيلياً تعود على «الجدارية»، التي تمثّل المكان المقصود في العمليات الشعرية الظاهرة والباطنة في المتن النصّي، الذي يحيل بدوره على المكان الواقعي «ساحة الطيران/وسط بغداد».

لكنه هنا ينفصل عن فضاء المكان ويشتغل مكانياً لحسابه ورؤيته، فيعرض أولاً المضمون الصوري المركزي في «الجدارية» الذي يحتوي «سبع حمامات»، ويتدخّل في إطار عمليات الترميم فيضيف إلى اللوحة «سبعة غدران ورديّة»، في عملية تشكيلية موازية تضع المكان الأرضي «غدران» في مواجهة المكان الطائر/المعلّق «حمامات»، مع الاحتفاظ بالعدد «سبع/سبعة» وإضافة صفة لونية للمكان الأرضي «ورديّة»، تحيل على أكثر من دلالة في السياق التشكيلي.

تنتقل عدسة كاميرا الراوي الشعري نحو المكان الإجرائي بعد فاصل نقطي « .... » يفصل حراك الفعل المكاني من فضاء إلى آخر، حيث انتهى فيه الرسّام من تحقيق التوازي التشكيلي بين «سبع حمامات/سبعة غدران وردية»، بكل ما ينطوي عليه هذا التوازي من تفاعل سيميائي وتشكيلي يتمظهر في لوحة القصيدة، عبر الفاصل النقطي ليواصل مهمته الترميمية «ظلّ يرتّب لوحته»، لأن فعل الإنجاز لمّا ينته بعد وهو بحاجة إلى ترتيب متواصل، يجعله متلبثاً أطول مدّة ممكنة في المكان.

وقد اختار لعمل الترميم منطقة الضوء الزمنية التي تتيح فرصة أكبر لاستظهار ملامح العمل وفضاءاته بعيداً عن النور الصناعي «من خيط الفجر/إلى آخر ضوءٍ في اليوم»، وفي ذلك إشارة سيميائية إلى التوق إلى النور الطبيعي والحياة الطبيعية، وإيقاف العمل مع آخر ضوء في اليوم حيث تخيّم الظلمة وتتوقف حركة الفعل.

بنية المكان الرمزي:

اللوحة الشعرية المنسوخة عن اللوحة الواقعية (الجدارية) تتشكّل حين تنفصل عن مرجعيتها انفصالاً كلياً، وتشغّل منظومتها السردية على وفق رؤية جديدة لا علاقة لها بالرؤية التي تنعكس من واقعية اللوحة، إذ تدخل في نطاق رمزي تبدأ فيه حيواتها حياة شعرية أخرى، بمكان آخر وزمن آخر وحادثة أخرى:

لكنّ حمامات اللوحةِ
ما أغراها
لونُ الحبّ
ولون الماء

وظلّت تفلتُ
من آسرها
نحو سماوات الحريةِ!!
....

إذ تتشخصن حمامات اللوحة بعد أن تتجاوز فخّ الإغراء الذي كان

معداً لها لتسكن إلى فضاء اللوحة «ما أغراها/لون الحب/لون الماء»، على النحو الذي قادها إلى محاولة التخلّص من المكان التشكيلي/اللوحة باحثة عن مكان آخر حرّ.

إن الرغبة في الإفلات «ظلّت تفلتُ» من علامة المكان الشخصانية «من آسرها»، إنما هي صورة من صور الاعتراض على أسر المكان التشكيلي المرتهن بيدي «الآسر»، وهو (الفنان) الذي عادةً ما يقيّد صورَهُ في اللوحة ويجعلها تستجيب لرؤيته ومقولته داخل فضاء مكاني محدود باللوحة، وهي لا حيلة لها إلا أن تكون علامات سيميائية تحكي تجربة الفنان وتعبّر عن مقولته التشكيلية ذات الصلة بمقولته الفكرية.

لذا فإن محاولة التفلّت «نحو سماوات الحرية!!» تتمثّل في الرغبة نحو بلوغ مكان يغري بالبقاء والتلبّث والمكوث، وعلى الرغم من أن التعبير المكاني أخذ مجالاً فضائياً بعيداً وعازلاً في علامته المكانية «سماوات»، إلا أنّ إضافة «الحرية» إليه تجعل منها مكاناً أرضياً صيغَ بتعبير مجازي يقود إلى أقصى درجات الانطلاق والتفلّت من القيد.

بنية المكان السردي:

تتشكّل في القصيدة بنية مكان جديدة تتمظهر من خلال حساسية المرجعية الزمكانية التي تستند إليها مقولة القصيدة، فالمعطى المكاني المستلهَم هو جدارية فائق حسن المرتبطة بمكان معروف (ساحة الطيران) وسط بغداد، والمعطى الزمني هو «تموز» الذي يشير إلى موضوع اللوحة في الجدارية ومضمونها بوصفه مفصلاً تاريخياً في حياة المكان، لذا فإن الراوي الشعري ينطلق من عتبة المكان والزمان الموضوعيين ليشكّل حكايته الشعرية، التي تمليها عليه رؤيته وفضاؤه التخييلي القائم على منظور حكائي يتقصّد الفعل السردي على نحو واضح ومباشر:

في تموز سبعُ حماماتٍ طارتْ من لوحة
فائقْ
ومضت تبحث في يومٍ صيفيٍّ رائقْ
عن ماءٍ
في أبعدِ نبعْ

فاعترضَ الشرطيُّ الخافرْ
وامتعضَ البلديُّ العابرْ

لكنّ المجنون الشاعر
كان كطفلٍ
محتفلٍ
بحمام الريحْ
....

إذ تشتغل في هذا المقطع مجموعة من الشخصيات التي فرض وجودها الطابع الحكائي الذي تشكّلَ شعرياً بفعل مغادرة الحمامات للوحة فائق، وهي «الشرطيّ الخافر/البلديّ العابر/المجنون الشاعر»، وكلّها شخصيات موصوفة لها أدوار سردية مخصوصة تنهض على بنية زمن محدد «يوم صيفيّ رائق» ومكان محدد «أبعد نبع»، وسلسلة أفعال سردية تؤدّي عملاً حكائياً «طارت / مضت / تبحث / اعترض / امتعض»، فضلاً على سلسلة وحدات حكائية تضاعف من قيمة الحضور السردي في المشهد المكاني، تتلخّص بمغادرة الحمامات السبع للوحة، والبحث عن المكان في الزمن، واعتراض الشرطي، وامتعاض البلديّ، واحتفال المجنون الشاعر عبر آلية التشبيه.

كلّ هذه المقوّمات السردية تذهب بالمقطع الشعري نحو التمركز في حساسية مكانية، تربط بين الجذر المكاني «اللوحة» وهي تنتمي إلى «الجدارية» الموضوعة في مكان واقعي معروف «وسط بغداد»، والمكان المبحوث عنه «أبعد نبع» حيث يتوافر فيه «الماء» المفقود في اللوحة، فضلاً على البعد «أبعد» حيث يوفّر لها التحرّك الحرّ بعيداً عن أسر اللوحة وأسر آسرها «الفنان».

بنية المكان الحلمي:

تختتم القصيدة فعالياتها التشكيلية «المكانية» باللجوء إلى بؤرة المكان الواقعي والانطلاق منه لتشكيل المكان الحلمي الذي يتمنّاه الراوي الشعري، وتشتغل القصيدة على تشييده في المناخ التخييلي المشدود إليها:

في تموز
قاد الرسّام العمالْ
والمسطرُ لَصقَ التمثالْ
هدّ جدارَ اللوحة
فانفرطتْ أحزانٌ
وتداعى...
الحجرُ...
الأسمنتُ...
تداعتْ مملكةُ الألوانْ
وجميع السابلةِ اندهشوا
حين
تحرّكَ
بين الأنقاض الإنسانْ!!

إن جملـة «المسطر لـصق التمثـال» تحيـل علـى وحـدتين مكـانيتين واقعيتين هما «التمثال» الذي يشير هنا إلى «الجدارية»، و«المسطر» المكان الذي يتجمّـع فيـه العمـال البـاحثون عـن عمـل في فضاء المصادفة، إذ إن المساحة الواسـعة نـسبياً الـتي تنفـتح تحـت قاعـدة الجداريـة تتـيح فرصـة مكانيـة جيّـدة لجلـوس العمـال علـى شـكل «مـسطر»، وتتـيح في الوقـت ذاتـه فرصة جيدة للانتظار والتأمل تحت فضاء مكاني تشكيلي، كان فائق حسن يحلم مـن خلالـه القـضاء علـى الفقـر والبطالـة والانتقال بالشعب إلى حياة حـرّة ورغيـدة، إلا أن جلـوس العمـال المنتظـرين تحتـه بهـذا التمثيـل البـالغ القصدية من طرف الشاعر، يمثّل إدانة صريحة وشهادة قاسية على إخفاق الحلم وضياع الثورة وفقدان الأمل.

إلا أن الراوي الشعري لا يقبل بهذه النتيجة التي يحكيها واقـع الحـال، بل يتجرأ على المكان والانتظار والإخفاق والضياع والفقدان، ليرسم سيناريو حلمـي جديد يعبّـر فيـه عن حلمه هـو في التغيير والثورة، إذ يحمّل الرسّام مهمـة حمـل رايـة التغيير في إشـارة إلى أن الفـن بوسـعه أن يفعـل الكثير، وأن الثـورة الـتي تـستغني عـن الفـن لـن يكون بوسعها فعل الكثير لتغيير الإنسان والمكان والزمان.

هـذه المهمـة الـتي يتنكّبـها الرسّـام بدلالـة الـراوي الـشعري كلّـي العلـم تتكشّف عن رؤيا ثورية تنبثق من داخل المكان التشكيلي «هدّ جدارَ اللوحةِ»، على النحو الذي يقوّض حدود هـذا المكان ليقيم علـى أنقاضـه فكـرة الثـورة التي تخـرج إلى النـاس حيث المكان الـواقعي، الـذي يُلغـي المكان القـديم بكل ممكناته وعناصره وتشكّلاته ورؤاه وأبعاده «فانفرطتْ أحزانْ / وتـداعى... / الحجرُ... / الأسمنتُ.../ تداعتْ مملكةُ الألـوانْ»، بحيث يتلاشـى المكان ويغيب زمنه وتمحى صورته.

تنتقـل عدسـة الـراوي الـشعري فجـأة إلى المكان بحساسيته الواقعيـة

التي تحيل على موقع الجدارية في ذاكرة التلقّي «ساحة الطيران / وسط بغداد»، حيث تجري العمليات الثورية على يد الرسام وبمعية العمال بحسب منطق الحكاية الشعرية، لتكشف عن دهشة المشاهدين المراقبين للحال الشعرية الميدانية حيث تتحقق المعجزة المنتظرة «وجميع السابلة اندهشوا / حين / تحرّكَ / بين الأنقاض الإنسانُ!!».

إن العلامة الثاوية في دال «الأنقاض» بصيغتها الجمعية المعرّفة تشير إلى تحطّم المكان القديم / الواقعي / التشكيلي / السردي واندثاره، بوصفه الوسيلة الثورية المثلى التي تنبئ بخروج جديد للإنسان «تحرّك.... الإنسان»، بما يفيد سيميائياً بنجاح الثورة عبر استثمار المكان الحلمي الذي اجتهد الراوي الشعري في بنائه وتشييده.

هذا الإنسان الخارج من أعماق الأنقاض هو في حال ما الرسّام الذي يكتنز في علامته السيميائية العمال والناس جميعاً، لكنّ هذه العلامة تبقى إشكالية ومثيرة لحزمة من الأسئلة الشعرية المتحشدة الباحثة دائماً عن إجابات.

وبالعودة إلى عتبة العنوان المشغولة بالمكان «عندما عاد فائق حسن.... ليرمّم جداريته» هل يمكن النظر إلى خاتمة القصيدة على أنها جواب لسؤال العنونة؟ وهل الإنسان الخارج من الأنقاض (المكان الهامشي والمتروك والزائد عن الحاجة والمعدّ للمحو) هو ذلك الإنسان الذي حلم به فائق حسن في لوحته الجدارية؟ أم أنه الإنسان الذي افترضه الشاعر على يد عودة فائق حسن الشعرية المتخيّلة ليرمّم لوحته؟ أم أن هذا الإنسان هو الإنسان الخفي الذي يرتهن أبداً بلحظة بزوغ معينة، ولا بدّ له من أن يحطّم كلّ شيء لينبثق من أعماق الأشياء محقّقاً المعجزة؟ وهل أن المكان هو دائماً الأرضية التي لا يمكن للإنسان ولا للثورة أن تحقق شيئاً من دونه؟

قصيدة الشخصية

تعدّ «قصيدة الشخصية» ـ بوصفها مصطلحاً شعرياً إجرائياً ـ إحدى أهم التقانات الشعرية الجديدة التي اشتغلت عليها قصيدة الحداثة، إذ يجري التركيز على تفعيل شخصية منتخبة تخضع للوصف والتصوير والسرد، وتستلهم في ذلك الكثير من المعطيات الدرامية والسردية والتشكيلية والمشهدية المستعارة من آليات الفنون الأخرى، من أجل دعم شعرية القصيدة وتزويدها بممكنات نصية وسيميائية غزيرة تضاعف من طاقتها على التعبير والتشكيل والتصوير والتدليل.

تنهض الفعالية الاصطلاحية لـ «قصيدة الشخصية» داخل هذا المفهوم الحيوي على تشغيل الفعل الشعري وتنشيطه وتمتينه وتركيزه بطاقته الدرامية والسردية على شخصية منتخبة ومميزة، لها حضور تاريخي وجغرافي ونفسي ووجداني وذاكراتي ثري في ذاتية الشاعر وحلمه، تكمن فيها الكثير من القيم والمعاني والدلالات، ولها سيرة عميقة في ذاكرة القصيدة وحلمها أيضاً، على النحو الذي تظهر فيه عبر مجموعة من المشاهد واللقطات ولحظات التنوير الشعرية، التي تتحلّى بها هذه الشخصية داخل حاضنة فضائية متماسكة يشتغل فيها المكان والزمن بصورة دائبة وديناميَة منتجة، بحيث يتم عرض سيرة خاصة (نوعية) يؤلفها الراوي الشعري الذاتي بعناية فائقة، وهو يحيا هذه السيرة الثرية لشخصية القصيدة ويتقصّى حدودها،

ويرسم شكلها الماثل في دائرة الخيال، ويسعى من خلالها إلى تكريس وترسيخ مقولته الشعرية في القصيدة، وإطلاق صورتها وصوتها وخطابها وحكمتها من طبقات اللغة ووسائل تعبيرها المختلفة.

الشاعر عيسى حسن الياسري شاعر عاطفي بامتياز، ذو وجدان حيّ بالغ الحيوية والفعالية والنشاط الذاكراتي المفعم بالانتماء والأصالة والعودة الشعرية إلى الينابيع، لذا فإن شعرية الحبّ والألم ما تلبث أن تظهر عنيفة ورومانسية، وقاسية أحياناً، لتعبّر عن طبيعة هذه الحساسية وخطابها المتجّه إلى (آخر) حاضر وفاعل دائماً في مشهد القصيدة، وقد يأتي هذا الآخر موصوفاً بدقة شخصانية مميّزة، أو تتعمّد القصيدة إخفاء معالم وخصائص وصفات هذه الشخصية كي تنعم بحضور رمزي، أو عام، يحكي قصتها ويروي أحداثها على نحو مثير واحتمالي قابل للتأويل والتفسير على هذا الصعيد.

مجموعة الشاعر عيسى حسن الياسري الموسومة بـ «أناديك من مكان بعيد»[3] تشتغل منذ عتبة عنوانها على استظهار فضاء الشخصية الشعرية، إذ تتشكّل هذه العتبة العنوانية تشكلاً سردياً ودرامياً ومشهدياً حوارياً، فجملة العنوان تبدأ بالفعل الأنوي «أناديك» وهو ينتمي صوتياً ودلالياً إلى الراوي الشعري عبر الفعل المضارع «أنادي»، ليتصل مباشرة بالضمير المفرد المتصل «الكاف» المنتمي إلى الآخر المخاطب، إذ تتشكّل الجملة الحوارية من شخصيتين ظاهرتين، هما شخصية الراوي الذاتي المستتر تقديره «أنا»، وشخصية المروي له المتخفي خلف الضمير المخاطب، ثم ما تلبث أن تكتمل الصورة السردية والدرامية لجملة العنوان بشبه الجملة «من مكان بعيد»، التي ترسم صورة فضاء الحضور للشخصيتين، إذ يحضر فيها المكان والزمن على النحو الذي يؤلّف احتمال صورة كاملة قادمة للحادثة الشعرية.

عتبة التصدير:

تفتتح مجموعة «أناديك من مكان بعيد» مشروعها الشعري بعتبة تصدير متعددة ومتنوعة يحشد فيها الشاعر شبكة من المقولات المنتخبة ذات الطبيعة الشعرية الفلسفية، وقد درج الكثير من الأدباء من شعراء وقصاصين وروائيين على اعتماد هذه العتبة الافتتاحية لنصوصهم، سواءً على صعيد العنوان الكلي للمجموعة الشعرية أم القصصية، أم على صعيد القصيدة الواحدة والقصة الواحدة، في إشارة واضحة إلى إعجابهم أولاً بهذه المقولات المنتخبة عادة من مدوّنات فلاسفة أو شعراء أو كتاب كبار، وتتكشّف في الوقت نفسه عن قيم تعبيرية ودلالية ورمزية عالية قابلة للتفاعل والتعالق والتوظيف النصّي، فضلاً على قربها الوثيق من تجربة الكتابة في هذا المنجز الأدبي الذي تتصدّره المقولات المستعارة، وهي تسهم في إلفات نظر القراءة إلى إدراك صورتها الدلالية العامة التي يمكن أن تكون أحد مفاتيح القراءة للدخول إلى عالم النصوص فيها.

النصوص التصديرية التي استعان بها الشاعر في واجهة مجموعته الشعرية «أناديك من مكان بعيد» هي نصوص ذات طابع شعري عميق لا يخلو من حكمة وفلسفة، وحين نلمح فضاء الحب والألم متجلياً في شعرية نوعية خاصة، ندرك مدى التوافق والتعالق الحاصل بين مقولات التصدير وتجربة القصائد، إذ استعار الشاعر مقولات لأحد الحكماء، وللشاعر عمر الخيام، وللشاعر حافظ الشيرازي، ومقطع من أغنية فلامنكو شعبية، واختتمها بمقولة للشاعر بابلو نيرودا، وربما يتضح جلياً الطابع الشعري النوعي الذي هيمن على فضاء التصدير وقيمته في التعبير العلامي عن تجربة القصائد.

ولاشك في أنّ قراءة هذه المقولات التصديرية على هذا النحو يكشف تماماً عن حساسية جدل الحبّ والألم في تشكيلها، والمدى الذي يمكن أن

تنعكس فيه القيمة الدلالية والتعبيرية لهذا الجدل على نصوص الشاعر، وقد وردت المقولات في الموقع التصديري للمجموعة الشعرية على هذا النحو:

❖ حينما يتفاهم اثنان بقلبيهما تصبح كلماتهما..
حلوة نفاذة كعبير الزهور.

❖ أحد الحكماء ❖

❖ برحمتك لن أفكر بالذنب أنا
وبزادك لن أفكر بعناء الطريق
إن بيضت بلطفك وجهي
فلن أفكر أبداً باليوم الأسود.

❖ عمر الخيام ❖

❖ الذي نحبه لا يقبل أن يشترينا بشيء مهما تفه أمره،
ولكننا لا نقبل أن نبيع شعرة واحدة منه بالعالم أجمع.

❖ حافظ شيرازي ❖

❖ حبي سينتهي، وبكائي سينتهي، وعذابي سينتهي وكل
شيء سينتهي.

❖ أغنية فلامنكو شعبية ❖

❖ أما الآن فدعوني وشأني... وافعلوا بغيابي ما شئتم..
أود أن أغمض عينيّ.. لا أبغي سوى أشياء أثيرة عندي..
أولهما حب بلا نهاية.. وثانيهما رؤية الخريف.

❖ بابلو نيرودا ❖

إن قراءة هذه المقولات يقودنا إلى تمثل خاصية الحضور اللافت للحبّ، بوصفه قيمة إنسانية خلاّقة عالية التعبير عن جمال الإنسان وخطورة وجوده في الحياة، وبوصفه الجامع المانع الكلّي الذي تشترك فيه الشخصية الإنسانية في أي عصر وأي مكان، فهو محرّك الحياة وعنوان خطابها ومصيرها، ذاكرتها وحلمها، حاضرها وماضيها ومستقبلها، هو المعنى والطبيعة واللغة والروح.

غير أن هذا الحب وهو يتجلى عميقاً في هذه المقولات التصديرية يكتسي بطبقة مضيئة من الألم الإنساني الخلاّب، الذي يحوله إلى فلسفة بشرية عميقة تحكي تجربة الإنسان عبر العصور، وتمنح مفهوم الحبّ بعداً صوفياً يتجاوز الحدود المفهومية البسيطة لينفتح على فضاءات تعبيرية ورمزية لا حدود لها، يتحول فيها الحبّ إلى معنى كلّي شامل، يبقى ويخلد حين تغيب الأشياء كلها وتفنى، أما قداسة الألم في هذه المعادلة فإنها هي التي تجعل من هذا الحبّ عنواناً أوحد للحياة والشعر.

عتبة التصدير بهذا الأفق السيميائي تحضر حضوراً استثنائياً لافتاً في قصائد الشاعر عيسى حسن الياسري، وكأن هذه المقولات إنما كتبت كي تتصدّر هذه القصائد وتحكي تجربتها وتعبّر عميقاً عن حبها في ألمها، أو ألمها في حبها.

عتبة الاستهلال الشعري:

تتحلّى مجموعة قصائد «أناديك من مكان بعيد» وتتجمّل بعتبة استهلال شعري نوعي لا يبتعد كثيراً عن خطاب عتبة التصدير في تشكيل الرؤية الشعرية التي تتحكّم بفلسفة القصائد، ويوجّه الشاعر هذه العتبة بأسلوبية إهدائية صريحة «إلى ابنتي جمان» على النحو الذي تتداخل فيه عتبة الاستهلال الشعري مع عتبة الإهداء، في صياغة شعرية طريفة تعمّق

خصوصية عتبة الاستهلال الشعري كونها فاتحة نصيّة ترسم (خارطة طريق شعرية) معينة للقصائد من جهة، وتوسّع من حدود عتبة الإهداء على صعيد إضفاء قيمة أكبر على قوة حضور المهدى إليها (جمان) من جهة أخرى.

إن عتبة الاستهلال الشعري ذات الطبيعة الإهدائية الموجّهة «إلى ابنتي جمان» انطوت على خطاب رثائي عالٍ للذات، وحضرت فيها ثنائية الحب والألم على نحو عميق وشعري وشامل، بدت فيه اللغة الشعرية وكأنها تلخّص سيرة الشاعر وتستعيد حياتها عبر مشهد موجز وملخّص تنتهي فيه التجربة عند هذه الحافة، وهي تتمتّع وتتزيّا بالوحدة والوحشة والغربة والاغتراب ومزيد من الألم، في سياق يحيل هنا على عتبة عنوان المجموعة الشعرية «أناديك من مكان بعيد»، إذ تتحول المناداة هنا إلى نشيد رثائي يتوجه حصراً إلى شخصية الابنة المسمّاة «جمان»:

إلى ابنتي جُمان

....

الآن يا أبنتي

وقد ابتعد كلّ الذين أحبهمْ

الآن..

وأنا بلا نسيم.. أو موقد نارْ.

الآن..

وأنا على وشك أن انحدر كورقة خريفيةٍ

تمسكين بي

وتجعلين كل ما هو غائب... وناءٍ.. وبعيدٌ

حاضراً.. وقريباً.

أنا أكيد يا ابنتي

وأنت معي

حتى موتي سيكون سعيداً

لذا أريدكِ أكثر صلابة من شجرة سنديانْ

وأكثر انتصاراً على الألم من قلب قديسْ

أريد أن يحدث هذا

في اللحظة التي تحضر فيها العاصفة

العاصفة الموكلة بانتزاع..ورقتي الأخيرةْ.

العنوان النصّي لعتبة الاستهلال الإهدائية تتداخل مع العتبة، فالعنوان «إلى ابنتي جمان» هو - على مستوى تقانة العتبات - عنوان نصي وعتبة استهلال إهدائية في آنٍ معاً، مما يضاعف من قيمتهما على حدّ سواء.

القصيدة تشتغل على استحضار ثلاث شخصيات تتوزّع حدث القصيدة بالرغم من طابعها الاستهلالي الإهدائي، وهي شخصية الذات الشاعرة الراوية، وشخصية الابنة جمان، وشخصية (الآخرون) وقد كوّرها الراوي لتكون شخصية واحدة «ابتعد كلّ الذين أحبّهم»، إذ تصبح شخصية جمان هي الشخصية (المخلّصة) في «تمسكين بي / وتجعلين كل ما هو غائب... وناء.. وبعيدٌ / حاضراً.. وقريباً»، وشخصية الأنا الشاعرة هي الشخصيةٍ الممتحَنة من طرف العمر والمكان والزمن والوحدة وقلة الوفاء «الآن.. / وأنا بلا نسيم.. أو موقد نارٌ / الآن.. / وأنا على وشك أن انحدر كورقة خريفيةٍ / تمسكين بي / وتجعلين كل ما هو غائب... وناءٍ.. وبعيدٌ».

على النحو الذي ينتهي فيه هذا النداء الأليم المشحون بقيم الحب

إلى صرخة لا يمكن أن تفهمها وتجمع شظاياها سوى الابنة جمان «أنا أكيد يا ابنتي / وأنت معي / حتى موتي سيكون سعيداً / لذا أريدك أكثر صلابة من شجرة سنديانْ / وأكثر انتصاراً على الألم من قلب قديسْ»، وهنا يتحول الحوار بين الأنا الشاعرة وجمان إلى عزاء جميل مشبع بالحياة على الرغم من وعد الرحيل الماثل في عتبة إقفال القصيدة «أريد أن يحدث هذا / في اللحظة التي تحضر فيها العاصفة / العاصفة الموكلة بانتزاع.. ورقتي الأخيرةْ»، إذ لا يتبقى من كل شيء هنا سوى صوت الأنا الشاعرة في ضمير جمان.

قصائد المجموعة الشعرية «أناديك من مكان بعيد» تتنوّع في صوغ عتباتها العنوانية، لكنها تؤول إلى مناخ شعري واحد يكاد يهيمن على تجربة القصائد عموماً، وهو المناخ الغربوي الذي ينفتح بعمق ورحابة على الذاكرة لينهل منها ما هو متاح للتقليل من فداحة الشعور القاسي بالوحدة والوحشة والكآبة والعزلة، وهو ما يتيح لثنائية الحبّ والألم أن تتجسّد على نحو مثالي وغزير وبالغ الحيوية والنشاط والفعالية.

لو نتفحّص عنوانات قصائد المجموعة سنجد تجلّي هذا الفضاء عميقاً - وعلى مستويات متعددة ومتنوعة - في كل هذه العنوانات: «صيف مقمر / عصافير المدن / رؤيا / أمطار أولى / أوراق / في الأماسي الباردة / لو عشت زمنهم / نزهة / شتاءات متأخرة / ناي حطاب ادهيم / ربيع أبو بشتوت / الذي تخرّب منّا / نوقظك الليلة بالورد / كعصفور غسلته الأمطار / زيارة الخالة حليمة / دار السياب / سنبلة الحقول الخجلى / هذي الكأس / الدرويش / أكياس / بكاء / ذاكرة ما كان / يا أم عيسى / مدخرات / التلميذ / أشياء لا تتكرر / أحلم / الحرب / عتمة / سأنام طويلاً / هذا ما سيحدث»، وهي غالباً ما تحيل على الذكريات والطبيعة والشخصيات الشعبية التي ترتبط الذات الشاعرة

معها عاطفياً وإنسانياً، وتشحنها بمزيد من الدلالات المتشظيّة التي تصبّ في حاضنة الفكرة الأساسية التي تشتغل عليها قصائد المجموعة لتثريها وتخصّب حيواتها.

من السمات المميزة الأخرى لهذه القصائد أنها كلها قصائد مقطعية تتألف من مجموعة من المقاطع الشعرية، وتعدّ سمة لافتة لأنّ كل القصائد تسير على هذا الأنموذج البنائي المعروف في قصيدة الحداثة، وإذا كان لا بدّ من اقتراح تفسير منطقي لذلك فيمكننا القول إن قلق الذات الشاعرة وشعورها بالضيق والوحدة والوحشة في المنفى، قد تكون سبباً من أهم أسباب التوجّه إلى هذا النوع من النمط البنائي الذي يضيق بالأشكال التقليدية من جهة، ويناسب من جهة أخرى حساسية الالتقاط الشعري، وسرعة إنهاء الفكرة الشعرية، والتركيز العالي في تشييد المشهد الشعري الحاوي للفكرة.

شخصية القصيدة: الذاكرة والحلم:

تنظر قراءتنا إلى قصيدة «زيارة الخالة حليمة» على أنها قصيدة مفصلية في سياق التشكيل الشعري العام لهذه المجموعة، فهي مثال فني عالي المستوى على صعيد بناء الشخصية، في ظلّ نشاط الذاكرة والعودة إلى الماضي المحروس بفضاء الطبيعة، على النحو الذي يناسب فلسفة الشاعر الشعرية في مجموعته هذه، وما تفرزه من معطيات شعرية يتردد صداها بين الذاكرة والحلم، وما تتكشّف عنه من قيم الحبّ والألم التي افترضت قراءتنا حضورها في جوهر المقولة الشعرية لهذه القصائد.

قصيدة «زيارة الخالة حليمة» هي قصيدة شخصية بامتياز، إذ تنهض في تشكيل أنموذجها على قوّة حضور شخصية الخالة حليمة في حساسية الحدث الشعري، وخضوعها لخيال الراوي الشعري في إدارة دقّة

الحدث عبر حساسية الوصف الشعري لمزايا هذه الشخصية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، وقدرتها على تحويل المكان إلى فضاء مكتظّ بالحب والفرح والسعادة.

القصيدة مؤلّفة من أحد عشر مقطعاً شعرياً على شكل لقطات شعرية، تسعى كل لقطة شعرية إلى إضاءة خصيصة معينة من خصائص شخصية الخالة حليمة، أو فعل من أفعالها، أو علاقة من العلاقات الحميمة التي تسهم في تشكيلها وإثرائها وإغناء صورتها وصوتها ورؤيتها في القصيدة:

ترسم المقاطع الشعرية صورة شخصية الخالة حليمة وقد استأثرت كلياً باهتمام الراوي الشعري الذاتي، على أنها شخصية محورية ومركزية في فضاء القصيدة تستعيدها الأنا الشاعرة عبر نشاط استثنائي للذاكرة وغياب قسري للحلم:

1

إلى الطرقات المتعرجةِ
تلك التي تربط قريتنا بـ «كميتْ»
تتجه عينا أمي كل مساءٍ.

2

هنالك تقطن خالتها.. الخالة «حليمة»
ذات الطول الفارعِ.. وحكايات الليل المدهشةِ.

3

كنا نصطف جميعاً حتى نحظى بلقاء الخالةِ.

4

ومتى تظهر قامتها على الدربْ

نركض بالأقدام الحافيةِ.. وبالدشاديش المغبرةْ.

5

في تلك الليلةِ يقف النوم بعيداً

وتلبس أمي سحنتها الفرحةَ

6

أمي.. تتمنى في تلك الليلة أن تنهمر الأمطارْ

وأن يبقى نهار اليوم التالي يواصل إغفاءتهُ.

7

ما يقربنا صار بعيداً.

8

صرنا نقطن تحت نجوم متفرقة

9

إني.. وحتى هذي اللحظةُ

ومنذ رحيلك أيتها الخالةُ

مازلت أتسمع ضحكتك المجلجلةَ.

10

وأرى كيف يبادلك أبي الراحلُ..

لفافات التبغْ

وتبتعدان كثيراً في أحاديثكما..
عن تعب هذا العالمْ.

11
أكثر من ليل شتوي جاء..
كضيف خجل.. وسريعاً ما غادرَ
لقد رحل من كانوا يحتفلون بهِ.

في المقطع الأوّل تتوجّه كاميرا الراوي الشعري إلى تصوير المكان بوصفه فاتحة للحدث الشعري المرتبط بالشخصية «إلى الطرقات المتعرّجة / تلك التي تربط قريتنا بـ «كميت» / تتجه عينا أمي كلّ مساء»، فالمكان بارز ومصرّح به، وكذلك الزمن «كل مساء»، فضلاً على دخول شخصية الأم دخولاً سينمائياً رائياً «عينا أمي» وهي ترقب عبر الزمن والمكان طيف خالتها «الخالة حليمة» - إذ هي خالة الجميع -، التي تغادر قريتها «كميت» كما يقول الراوي الشعري الذاتي نحو «قريتنا» عبر «الطرقات المتعرجة»، بكل ما ينطوي عليه هذا الانتظار اليومي «كل مساء» من احتفالية حضورية عالية تسهم شخصية الخالة حليمة في إشاعة الفرح والسرور داخل المكان والزمن.

يحرص الراوي الشعري على تعيين الأشياء المروية على نحو دقيق وتفصيلي «هنالك تقطن خالتها.. الخالة «حليمة» / ذات الطول الفارع.. حكايات الليل المدهشة»، إذ يشير في المقطع الثاني من القصيدة إلى أن «كميت» هو سكن الخالة حليمة، ومن ثم يباشر في وصفها بـ «الطول الفارع» وهي أحلى صفة يمكن أن تتحلّى بها المرأة القروية وتتباهى بها، وإذا ما أضيفت إليها صفة الحكواتية «وحكايات الليل المدهشة» فإن ذلك يجعل منها على الفور شخصية استثنائية على أكثر من صعيد.

وهو ما يبرر في المقطع الشعري الثالث تلك اللهفة التي تستعر في نفوس الأطفال الذين يمثلهم الراوي الشعري للقاء الخالة «كنّا نصطف جميعاً حتى نحظى بلقاء الخالة»، حيث تتكشّف الذاكرة الفردية هنا عن ذاكرة جمعية موجّهة نحو هدف معيّن، يشتغل في فضاء القصيدة بحساسية احتفالية عالية التركيز، وكأنها عيد يومي لا يمكن لأي طفل من أطفال القرية تجاوزه أو إغفاله، بوصفه السينما المنتظرة التي يشبع فيها هؤلاء الأطفال حاجتهم السردية والتمثيلية لحكاية موعودة قادمة كامنة في شخصية الخالة، مكتنزة بكل ما هو جميل ومسلٍ وباعث على البهجة والمسرّة.

ترصد كاميرا الراوي الشعري في المقطع الرابع احتفالية ظهور الخالة حليمة قادمة إلى منتظريها، وفي مقدمتهم الأطفال «ومتى تظهر قامتها على الدرب / نركض بالأقدام الحافية.. وبالدشاديش المغبرة»، إذ يجري التأكيد على صفة «قامتها» مرة أخرى تذكيراً بالصفة المميزة اللافتة «الطول الفارع»، وهي تتكشّف على نحو سينمائي في شاشة الصورة الشعرية «تظهر قامتها على الدرب»، على النحو الذي تحقق فيه استجابة سردية درامية مصوّرة من خلال صورة «الأقدام الحافية / الدشاديش المغبرة»، حيث تعمل الصفتان المتجانستان «الحافية / المغبرة» علامياً على تشكيل دلالة نعتية معينة تصوّر علاقة الحال بالموقف الشعري الماثل في القصيدة.

في المقطع الخامس تتوجّه كاميرا الراوي الشعري نحو محيط الشخصية «الخالة حليمة» لتصوّر ردود الأفعال تجاه حضورها البهيّ «في تلك الليلة يقف النوم بعيداً / وتلبس أمي سحنتها الفرحة»، إذ إن حضورها على هذا النحو أسهم في صناعة تقاليد جديدة غيّرت من مجرى الزمن والمكان والأشياء، فجملة «يقف النوم بعيداً» كناية عن السهر الجميل في

حضرة حكايات الخالة، وجملة «تلبس أمي سحنتها الفرحة» تنطوي على استعارة رائعة تكشف عن قدرة الخالة على تحويل حزن الأم الدائم إلى فرح، لما يشكّله هذا الحضور من قدرة على نشر الحب والفرح في كل الأنحاء.

إن هذا الفضاء المفعم بالبهجة والحب والجمال هو ما يجعل الراوي الشعري يستنطق أمنيات الأم في استمرار الفرح إلى ما لا نهاية، إذ يقدّم المقطع السادس من القصيدة حلم الأم في أن لا ينتهي هذا الفرح «أمي تتمنّى في تلك الليلة أن تنهمر الأمطار / وأن يبقى نهار اليوم التالي يواصل إغفاءته»، إذ إن انهمار الأمطار يمنع الخالة من العودة إلى قريتها على النحو الذي يجعلها حاضرة في إغفاءة اليوم التالي.

هنا يتكاثف ويتعاظم وينتشر حضور الخالة حليمة في المشهد، ويعمّق من قوّة حضورها الشخصي والثقافي والرؤيوي في نفوس الشخصيات المرافقة التي تؤكّد مثولها في دائرة المشهد من خلال صدى الشخصية المركزية في القصيدة.

في المقطع السابع تنسحب كاميرا الراوي الشعري من منطقة الذاكرة متوجهة إلى ذات الراوي الراهنة وهي تتفجّع لغياب هذه الصورة الباعثة على النشوة والفرح «ما يقرّبنا صار بعيداً»، عبر مونولوج داخلي مشحون بالألم تتقاطع فيه الذاكرة مع الحلم تقاطعاً ضدياً عنيفاً وموجعاً، إذ تشتغل المطابقة البلاغية بين «يقربنا / بعيداً» بأعلى كفاءتها في إنتاج الصورة الدرامية ذات الطبيعة الصراعية بين الذاكرة الجميلة الحيوية المتحركة والراهن الساكن الحالم أبداً بالماضي.

المقطع الثامن يدعم هذا التشكيل الصوري ويفتحه على مجال درامي ودلالي أوسع وأكثر عمقاً «صرنا نقطن تحت نجوم متفرقة»، ليصوّر حجم الغربة التي جعلت النجوم المتفرقة دليلاً على الشتات والضياع بما تنطوي

عليه من ألم وهيمنة مطلقة لعمل الذاكرة، بعد الوحدة والالتئام والفرح بما تنطوي عليه من حبّ كان حاضراً في المشهد ولم يتبق منه سوى الذكريات التي لا تشفع.

يلتفت الراوي الشعري في المقطع التاسع إلى ذاته الراوية للمضاهاة بين الراهن والماضي، بين الحلم والذاكرة «إني وحتى هذه اللحظة / ومنذ رحيلك أيتها الخالة / مازلت أتسمّع ضحكتك المجلجلة»، فمسيرة الزمن التي يختصرها الراوي بـ «حتى هذه اللحظة» ممتدّة بـ «منذ رحيلك أيتها الخالة»، تُختزل إلى إيقاع عالٍ مبهج «ضحكتك المجلجلة» بوصفها صدى ضارباً في جوف الزمن لذاكرة الرحيل التي أخذت معها الفرح والحب والسعادة، وأبقت الألم في راهن مقهور يُخضع حاسة السمع «أتسمّع» لاستعادة ما يتيسّر من الصورة والصوت.

يستمر الراوي الشعري في المقطع العاشر من القصيدة سرد تفاصيل حكاية الذاكرة وجزئياتها وخفاياها، عبر رؤية بصرية ماثلة ما زالت مهيمنة على المشهد من خلال قوّة حضور الشخصية الشعرية فيه «وأرى كيف يبادلك أبي الراحل.. / لفافات التبغ / وتبتعدان كثيراً في أحاديثكما .. / عن تعب هذا العالم»، إذ تتدخل شخصية جديدة هي شخصية الأب «أبي الراحل» كي تضيء جانباً آخر من جوانب الشخصية المحورية، بفتح أفق الحكاية الشعرية على مساحات شخصية جداً «لفافات التبغ» وحميمية جداً «تبتعدان كثيراً في أحاديثكما»، على النحو الذي يعزز الصورة المثالية لشخصية القصيدة ويكبّر مساحة عملها في ميدان الذاكرة الشعرية للراوي، وهو يستعيد المشاهد ويسردها ويصف مكوناتها في عملية سباق تصويري بين الذاكرة والحلم.

يختتم الراوي الشعرية حكاية شخصية القصيدة بالمقطع الحادي عشر «أكثر من ليل شتويّ جاء / كضيف خجل.. وسريعاً ما غادر / لقد

رحل من كانوا يحتفلون بـه»»، وهـو مقطـع تـأملي تنفـتح فيـه كاميرا التـصوير على الفضاء العـام في لقطـة كليـة وشـاملة وحاضـنة لعمـوم المشهد الـشعري الفاعـل في القـصيدة، لترثـي الطبيعـة اليتيمـة الممثلـة بـ «ليـل شـتويّ» وقـد أمسى وحيداً بارداً يتصف بالخجل وسرعة المغادرة بعد أن «رحل مـن كـانوا يحتفلـون بـه»»، ليـذهب غريبـاً مثلمـا جـاء، فهـو المكـان والـزمن والإنـسان والحدث وقد آلت جميعاً إلى تركات لا قيمـة لهـا بعـد أن رحلـت شخـصية القـصيدة، تلـك الشخـصية الـتي قامـت كـل تفاصـيل الحكايـة وديناميتـها وحراكها على أساس حضورها الاحتفالي المهيب.

المكان المعلّق وتمثيل السواد

قصيدة «غربان فوق حقول القلب»[4] للشاعر أحمد جار الله المهداة «إلى فان كوخ» ترصد التشكيل الشعري للمكان المعلّق بدلالة حساسية التمثيل اللوني للأسود، ويتّخذ من «الغراب» وسيلة شعرية تشكيلية للتمثيل والرؤية وفرض المكان الشعري على واقع الحراك السردي في القصيدة.

«الغراب» هو السلطة المكانية المعلّقة في سقف التشكيل الشعري للقصيدة والمشرفة على فعالياته، ومنها تهبط الصور التي تشتغل عليها الأداة الشعرية المستثمرة بفعل سيميائية الغراب بوصفه طائراً يختزن معنى شعبياً محدداً، وسيميائية السواد الذي يتميّز به الغراب لونياً، ويضعَ الشاعر «النوارس» مقابلاً لونياً له لتعزيز الرؤية اللونية وتفعيل الفضاء التشكيلي في لوحات القصيدة، على النحو الذي يخلق دراما تشكيلية منتجة للقيمة والمعنى والموقف الشعري، تتحوّل بين مقطع وآخر لكنها تنتهي إلى رؤية تشكيلية موحّدة.

في المظهر الأوّل من مظاهر اللوحة الشعرية يعرّف «الغراب» تعريفاً زمنياً بدلالة حضور «النوارس»، نحو تشكيلية لونية ذات طابع درامي:

الغراب

لحظة سوداء..

هاربة من زمن النوارس

تتمثّل حركة التعريف أولاً الزمنية اللونية «لحظة / سوداء..»، وتتمثّل ثانياً الموقف الدرامي «هاربة»، وتتمثّل ثالثاً المرجعية الزمكانية التي انطلقت منها هذه الحركة «زمن النوارس»، على النحو الذي تبدو فيه لحظة السواد هذه اللحظة الوحيدة التي تتزيّن بالسواد داخل فضاء زمني كامل البياض (زمن النوارس)، ويعطي هذا المجال التعريفي فرصة سيميائية للغراب بالانتماء إلى مرجعية بيضاء تنفي الاعتقاد القائم على رؤيا الأسود التشاؤمية، وتمنحه على العكس تميزاً واضحاً كونه اللحظة السوداء الوحيد في الزمن الأبيض، من أجل حساسية تشكيل فريدة تطغى على هذا الجزء من اللوحة وتمنحه شعرية أعلى.

في الجزء الثاني من اللوحة يتعرّف الغارب بوصفه خطيئة لونية أزاحتها الطيور من مملكتها باستخدام اللون الأسود:

الغراب
خطيئة الطيور
المشطوبة بلون أسود

إذ يتشكّل هذا الجزء تشكيلاً اسمياً يتمتّع بقدرٍ عالٍ من الثبات والصيرورة والتمثّل الذي يقترب من مناخ الحكمة، فـ«الغراب» هو المكان المعلّق في ذاكرة اللوحة، و«خطيئة» تنحشر بكل زخمها الدلالي التاريخي والأسطوري والديني في مساحة «الطيور» لتلتصق بها بالإضافة وقد تحوّلت إلى جزء فاعل منها، وتعمل الصفة المعرّفة «المشطوبة» على آلية التنحية والعزل والتغييب والمفارقة، حيث ما تلبث الآلة اللونية أن تظهر «بلون اسود» لتمنح التشكيل لحظته الشعرية الحاسمة، وتتخلّص الطيور من خطيئتها وتسرّح الغراب من مملكتها بوصفه خطيئة سوداء ينبغي إنقاذ بياض المملكة من سوادها اللعين.

يعيد الشاعر إنتاج التشكيل الشعري الاستعاري لصورة الغراب عن طريق استثمار طاقة اللون الأسود في علاقته بالطبيعة:

الغراب قطعة ليل
نهشها الفجر
وسقطت منه على الأرض

التعريف الحاصل للغراب هنا «قطعة ليل» يعمل على استغلال السواد كي يغطّي أرض اللوحة بالظلمة - لوناً ودلالة -، إلا أن فعالية التشكيل لا تتوقّف عند حساسية هذا التشبيه الذي يحصل فيه تمثيل عالٍ للسواد، بل تمضي في سبيل تشكيل الصورة المصغّرة التمثيلية للغراب في حضن الطبيعة، فصورة (قطعة ليل) الممثلة للغراب تحتاج إلى تعديل وتحويل وإضافة تشكيلية لتكون صالحة للمعطى الصوري الملائم، إذ تخضع (قطعة ليل) لتدخّل درامي يعكس صراعاً لونياً وضوئياً بين الليل والفجر «نهشها الفجر»، وحتى يُستكمل مشروع التشكيل الدرامي للصورة فإن (قطعة ليل) المنهوشة من الفجر تفلت من بين يدي المتصارعين العلويين «ليل / الفجر» كي تهبط إلى الأرض «وسقطت منه على الأرض»، وكأنها تحمل في هذا الهبوط نوعاً من الخطيئة المضمرة التي تظلّ تلاحق الغراب على الأرض.

تستمرّ الفعالية التشكيلية لرسم الصورة المأساوية للغراب تحت سلطة اللون الأسود من جهة، وتحت ضغط التصوّر الشعبي التشاؤمي لحضوره في المشهد:

الغراب
على ساحل البحر
مأتم طارئ

إنّ التوصيف المشحون بالخوف والرعب وسوء الطالع «مأتم طارئ» يقلق صفاء «ساحل البحر» وهدوئه وجماليته، بوصفه إعلاناً عن موت ما معلّق في الفضاء التشكيلي لحضور «الغراب» في المكان، بكلّ ما تتميّز به

الصورة هنا من ثبات وحزن وانتظار كئيب، فالتشكيل الشعري يقدّم صورة بعيدة عن منظور الرائي تبعث باستمرار على اليأس والقنوط وصعوبة الخروج من أسر الموت في مربّع اللوحة.

تنعطف حساسية التشكيل الشعري في القصيدة نحو مجال جمالي آخر يسعى إلى إنقاذ هيمنة الموت على مقدّرات اللون السود الذي يتمرأى به الغراب، وذلك بالنظر إلى زاوية أخرى من زوايا التمثيل اللوني للسواد:

الغراب
والنورس عرس دائم.
الغراب
شامة سماء غائمة

العلاقة التعاطفية بين «الغراب/النورس» في جوهر المحيط التشكيلي الرابط لحركتهما اللونية وتفاعلهما الجدلي في اللوحة «عرس دائم»، يفاعل عميقاً بين حساسية اللون الأسود في (الغراب) واللون الأبيض في (النورس) مفاعلة تشكيلية دينامية بوسعها إنتاج أكبر قدر ممكن من الجمال والفنية في باطن التشكيل، ويتأكد هذا المعطى الصوري الدلالي في فضاء التأويل بالصورة الملحقة «الغراب / شامة سماء غائمة»، إذ تُستثمر طاقة التشكيل في «شامة» بتركيزها الجمالي الموروث شعبي، وهي تمنح بسوادها اللافت «سماء غائمة» قيمة تشكيلية لصورة مرسومة بتكثيف مدهش يختزل الثراء اللوني الكامن للأسود في نقطة (شامة) مكتظّة بالضوء والإشعاع وقوّة التعبير والتدليل.

يتحوّل الشغل الشعري بعد أن تمّ تشييد تشكيل شبه متكامل للغراب أتى على أكثر محاوره وحدوده وفضاءاته، نحو منطقة الراوي الشعري

الذاتي بصيغته الجمعية التي بدت وكأنها هي المقصودة بالتشكيل أكثر من الغراب:

حين نبكي
لا نورس يمسح دموعنا
لكن - في الأقل - ثمة غراب
يقف صامتاً خاشعاً
على كتفنا.

إذ تشرع رواية الراوي الذاتي الشعرية بعرض الحال الجمعي على نحو مركّز ومحدد ومكثّف ضمن رؤية تشكيلية عالية التمظهر والصيرورة «حين نبكي»، تعكس طبيعة التجربة وتوحي بالحال التي لا يحضر فيها البياض «لا نورس يمسح دموعنا»، إذ إنّ حضور بياض النورس كفيل بمسح سواد الدموع لكنّ غيابه يوجّه الأنظار نحو الآخر «لكن - في الأقل - ثمة غراب»، بوصفه البديل الموضوعي للنورس الذي لا يمكنه مسح سواد الدموع لكنه يقلّل من زخم كثافة السواد الدمعي في المشهد «يقف صامتاً خاشعاً / على كتفنا»، وهو بصمته وخشوعه يجعل البكاء ممكناً وطبيعياً لا يحتاج إلى مسح، وهنا يأخذ التشكيل هيئة مختلفة ووظيفة مختلفة ويؤسس جمالياته على غرار مختلف.

ينعطف فضاء التشكيل الشعري على هذا الأساس انعطافة جديدة تفارق كثيراً بين قوّة بياض النوارس وشدّة سواد الغراب في التأثير بصوغ المشهد وبنائه:

حين نحبّ نمتلئ بالنوارس
وحين نحزن يحتوينا
جناح غراب واحد فقط!.

ثمة جناحان يسعيان إلى التناظر والتعادل والتساوي في مشهد التشكيل الشعري هنا، في الجناح الأوّل يكمن «النوارس» يقابله في الجناح الثاني «جناح غراب واحد»، ويكمن الفعل «نحب» في الجناح الأوّل يقابله في الجناح الثاني الفعل المضاد «نحزن»، ويشتغل الفعل الجمعي «نمتلئ» في الأوّل يقابله الفعل «يحتوينا» في الثاني، على النحو الذي تتوازى فيه جملة «حين نحبّ نمتلئ بالنوارس» في الطرف الأوّل جملة «وحين نحزن يحتوينا / جناح غراب واحد فقط!.» في الطرف الثاني، بحيث تنتهي فعالية التشكيل إلى أنّ «النوارس» بصيغتها الجمعية المتكاثرة تعادل «جناح غراب واحد» فقط، وهو ما يعزز قوّة السواد بإزاء البياض، وقوّة الغراب بإزاء النوارس.

واستناداً إلى هذه النتيجة الشعرية في مضمار التشكيل فإن الراوي الشعري يخرج خارج حدود الحكاية الشعرية ومضمارها وأسرها، من أجل أن يَصل حكايته بالفضاء التشكيلي الفعلي في الخارج الشعري ويمنحه وجوداً حراً في الحياة:

ترى
كم غراباً..
الآن يطير
بين أضلاع القفص
في صدر
علاء بشير؟

إذ إنّ استدعاء شخصية «علاء بشير» الجرّاح وطبيب التجميل العراقي والتشكيلي الشهير باعتماد (الغراب) ثيمة مركزية ولازمة تشكيلية متكررة في

لوحاته، يحمل أكثر من دلالة في فتح علاقة التشكيل بالحياة «كم غراباً.. / الآن يطير»، حين يتحوّل صدر الفنان إلى قفص يجمع بين أضلاعه الغربان «بين أضلاع القفص / في صدر»، بالتصريح باسم الفنان مشفوعاً بالاستفهام عن العدد «علاء بشير؟» وقد بدا وكأنه لا يقف عند حدّ وهو دائم التكثير إلى ما لا نهاية، حيث يتمظهر السؤال تمظهراً تشكيلياً منتجاً.

تنتهي هذه النتيجة التشكيلية إلى خطاب شخصي يرفعه الراوي الشعري الذاتي إلى مقام الغراب سائلاً إياه عن شهادته هو، لكي تقابل شهادة الآخر وهو يتكّلم عنه ويصفه ويقاربه طيلة مراحل التشكيل الشعري في القصيدة:

إلى الغراب:

يا سيّدي الصّبور

متى

تقصُ علينا..

شهادتك؟.

يتوجّه الخطاب مباشرة ومن دون وسائط إلى الغراب «إلى الغراب»، وينفتح على أسلوب النداء المبجّل مباشرة «يا سيّدي» ملحقاً بصفة منتخبة بعناية تشكيلية وسيميائية ورمزية فائقة «الصّبور»، تمهيداً لطرح السؤال عن زمن الحكاية / الشهادة التي سيتطوّع الغراب الصبور بروايتها دفاعاً عن نفسه وتوكيداً لحساسية المقاربة التشكيلية في القصيدة، وقد ظهرت بيد يدي الراوي / الشاعر أشبه بمرافعة يدافع فيها عن الغراب طائراً ولوناً وتعبيراً ووظيفة، قدر تعلّق الأمر بتجربة القصيدة في المضمار التشكيلي.

هوامش الفصل الأول:

(1) مخطوط موصلّي، معد الجبوري، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010: 20 ـ 21.

(2) عزف منفرد على وتر الأربعين، فاضل عزيز نومان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008: 73 ـ 77، ولا بدّ من الإشارة إلى وجود جدارية أخرى أكثر شهرة هي جدارية جواد سليم «نصب الحرية» في ساحة التحرير ببغداد، يمكن أن توازي جدارية فائق حسن إن لم تفوّق عليها من حيث الشهرة والحضور والأهمية.

(3) أناديك من مكان بعيد، عيسى حسن الياسري، دار سنابل، القاهرة، 2008.

(4) إلى...... برقيات وصلت متأخرة، أحمد جار الله، سلسلة تصدرها المديرية العامة لتربية نينوى، شعبة الشؤون الأدبية (17)، نينوى، 2009: 37 ـ 39.

الفصل الثاني

التشكيل الشعري التقاني

- سؤال الشعر: فضاء التشكيل ومنطق التعبير.
- الحكاية الشعرية: من التخييل إلى التصوير.
- القصيدة البانورامية: انفتاح الفضاء التشكيلي الحرّ.
- لعبة التضاد وتشكيل المفارقة.

سؤال الشعر
فضاء التشكيل ومنطق التعبير

سؤال الشعر هو أحد الأسئلة الإشكالية الدائمة التي بدأت مع بداية تبلوّر مفهوم الشعر في ثقافات الأمم منذ أقدم العصور، وظلّ هذا السؤال يتجدّد في كل ثورة شعرية تسعى إلى استحداث مفهوم جديد للشعر، لأن هذا السؤال الإشكالي لا يتوقف عند حدود التشكيل الشعري أو البنية الشعرية أو الأسلوب الشعري حسب، بل يرتبط الأمر بمنطقة التلقي أيضاً، بكل ما تعنيه هذه المنطقة من حساسية ثقافية ورؤيوية وفكرية وحضارية، وما تؤسسه من علاقة ذات تاريخ ميثاقي حافل مع جنس الشعر، بوصفه الجنس الإبداعي الأشهر والأكثر تداولاً في الثقافة العربية منذ أقدم العصور، حتى بلغ الأمر بوصفه «ديوان العرب».

ظلّ هذا السؤال إشكالياً وحاضراً وفعّالاً يتجدّد باستمرار، من محاولات التجديد الشعري في العصر العباسي على يد أبي تمام وأبي نؤاس ثم المتنبي، ومن ثمّ المحاولات في الشعر الأندلسي، وصولاً إلى ثورة الشعر الحديث وولادة القصيدة الحرّة «التفعيلة»، وليس انتهاءً بقصيدة النثر التي لا ينتهي الكلام والسجال والحوار حولها ـ كما يبدو ـ أبداً.

وبصرف النظر عن الخلاف بين الأنواع الشعرية الثلاثة المعروفة، فإن السؤال يبقى قائماً حتى داخل أي نوع من هذه الأنواع الثلاثة، فيما

يتعلّق بشبكة العناصر، والموضوعات، والبُنى، والتشكيلات، وأنماط الإيقاع وأشكاله، وأسلوبية التعبير، والتناص، واستعارة إمكانات الفنون الأخرى، وحساسية اللغة الشعرية، والصنعة الشعرية، والإحالة ومرجعيات القصيدة، والعلاقة بين التراث والحداثة، والرومانسية الشعرية، والغنائية، والبساطة والغموض، وعشرات المشكلات الشعرية التي تضخّ في السؤال الشعري طاقة التجدّد والاستمرار والتوالد والديمومة والتحدّي والبحث.

عتبة العنوان:

تشتغل عتبة العنوان في المجموعة الشعرية الموسومة بـ «توابيت عائمة»[1] للشاعر عبد اللطيف أطيمش على ضبط مشهدية الصورة في حدود منطق بصري يشغل اللوحة تماماً ويملؤها بتشكيلية الصفة والموصوف، وحين تثبت الصورة أمام بصر الرائي القارئ تنشط فعالية التأويل في لعبة الإحالة.

إذ يحيل الدال الجمعي «توابيت» على مجال ذاكرة الموت واختزال الحياة كلّها في مستطيل / مستطيلات من الخشب، يعمل الوضع الجمعي المنكّر فيها على إخضاعها لفعالية تداول وانتشار وسعة ذات مناخ شعبي، يسعى إلى إعلاء فكرة الموت وتمجيدها في الأشياء وضخّها بقوّة هيمنة واستحواذ وتصدّر عالية، تجعل صورتها ومعناها وعلامتها ورمزيتها رهينة مطلقة للذاكرة.

وهي تعود إلى حسّ شعبي ميراثي يؤالف على نحو ما بين دال «توابيت» وصورتها، وبين فهم معيّن للحياة بدلالتها وبعمق معناها في العبور إلى حياة أخرى تحررها الأرض التي هي عليها من رعب الموت.

الصفة المهيمنة على الجزء الثاني من مساحة العنونة «عائمة» تنقل الصورة من حساسيتها الواقعية المشدودة بدال «توابيت» إلى حساسية تشكيلية، تحوّل كتلة الأرض (الحاوية الأصل للتوابيت) في اللوحة من تراب إلى ماء، وقد يتيح هذا التحوّل فرصة حركة ما في مشهد اللوحة بقوّة الماء المتحرّك - وبما يحيل عليه من تراث أسطوري - قياساً بثبات التراب في الأرض وعليها.

لكنّ صورة الصفة «عائمة» وقد حرّكت صورة الموصوف «توابيت» على هذا النحو، جعلت الصورة مرّة أخرى تنتهي إلى نوع من الثبات التشكيلي الذي يقصيها من أية إمكانية للتغيير أو التطوير أو التحويل، ويعلّق الصورة في مشجب الذاكرة إلى أمدٍ غير معلوم وأجلٍ غير مسمّى في ظلّ سطوة التنكير الضاربة في مساحة اللوحة.

المجموعة الشعرية هذه تتألف من عشرين قصيدة كتبها الشاعر (المقلّ) في العقدين الأخيرين (1988 ـ 2008)[2] ـ وكأن كل قصيدة بعام ضمن قياس حسابي منطقي -، وُضعت قصيدة «توابيت عائمة» التي تصدرّت عتبة عنوان المجموعة في نهاية القصائد، وكأن الشاعر أراد بوضعها آخر قصيدة في الكتاب أن يقفل قصائده العشرين بها مثلما بدأ بها أيضاً في عتبة العنوان.

ولعلّ في ذلك إشارة إلى أن قصائد المجموعة العشرين ليست سوى توابيت عائمة، تضاف إلى مشهد التوابيت العائمة التي تطفو على نهري دجلة والفرات بلا أسماء ولا عناوين، وربما يكون الاختلاف الوحيد أن توابيت القصائد تحمل عناوين خاصة بها، ولها فرصة على لسان الشاعر هنا أن تحكي وجعها وتروي مأساتها وتعبّر عن غربتها وشتاتها، فتحصل لها بذلك على حياة مشهودة ومقروءة على الورق.

مدخل أسلوبي:

يجتهد الشاعر أحياناً في استغلال منطقة العتبات النصيّة المتعددة لتقديم رؤيته الخاصّة للممارسة الشعرية التي يشتغل عليها، على سبيل تبرير هذه الرؤية والدفاع عن طريقته في الكتابة التي تمثّل لديه أسلوبية التعبير، وهو نوع من الاستغلال ينطوي على طرح السؤال الشعري في ضوء شكل النص وبنيته وستراتيجية تشكيله.

الشاعر عبد الطيف أطيمش في مجموعته الشعرية «توابيت عائمة» ينقل كلاماً للشاعر (ييتس)، يحدد فيه مفهوماً ما للشعر، ويقول فيه «أشعر أن شعر الشاعر ينبغي أن يكون مباشراً وطبيعياً مثل كلام محكي»[3]، وهنا تتمظهر ثلاث صفات مركزية في هذا المفهوم «مباشراً / طبيعياً / كلام محكي»، وهذه الصفات الثلاث تنطوي على مشاكل كبيرة في تحديد مفهوم الشعر، وتؤسس لعلاقة تتضمّن الكثير من الأسئلة الرؤيوية والمنهجية والكتابية، فضلاً على علاقة كلّ ذلك بمجتمع التلقّي، والوظيفة الشعرية التي يتبنّاها هذا الأنموذج في تكريس هوية الشعر وضرورته وخطورة وجوده.

إن صفة «المباشرة» سلاح ذو حدّين، إذ هي في نظر الكثير من دارسي الشعر المحدثين عيب شعري، يفتقر الشعر بحضورها خاصيّة الغموض المحرّك لآلة التأويل القرائية من أجل الكشف الشعري، لكنها عند دعاة الوضوح في الشعر حيث يعتقدون بأن الغموض / الإبهام عامل صدّ قرائي، يجعل مجتمع القراءة بمعزل عن الحماس والرغبة في الخوض في مساقات شعر بعيد عن المتناول، لا يقودهم في نهاية الأمر إلى معالم تجربة ذات حساسية شعرية قابلة للفهم والاستيعاب والتمثّل والمتعة.

فما معنى هذه «المباشرة» إذن؟ وما هو مفهومها؟ وما هي درجتها؟ وكيف يمكن أن تنطوي على قيمة خاصة في الشعر لا علاقة لها بمعناها

التقليدي في الوصول إلى المعنى بأقصر الطرق وأبسطها؟ ثمة أسئلة متعددة وكثيرة في هذا السياق لا بدّ من مقاربتها للوصول إلى مفهوم شعري للمباشرة، يقدّم حلولاً ثريّة للمتلقي يمكن أن تتفاعل مع كل طبقات القرّاء، ابتداءً من القارئ العادي وصولاً إلى القارئ الأنموذجي.

وتدخل صفة «الطبيعية» في المسار ذاته من تبنّي العفوية والبداهة وطمأنينة الانفتاح على الذاكرة، واستلهام المكان والزمن والحادثة الوقائعية والشروع باسترجاعها بكامل حساسيتها وحرارتها وحيويتها، من أجل ضخّ روح الشعر فيها، واعتماد دينامية صورية تستمدّ معظم أنساغها وعناصر تشكيلها الصوري من مشاهد الطبيعة القابلة للشعر، على النحو الذي تتزاوج فيه مع صفة «المباشرة» وتحقق رؤية شعرية ذات منهج نوعي خاص وفلسفة خاصة في أسلوبية الكتابة الشعرية.

أما صفة «الكلام المحكي» التي أضافها ييتس إلى المباشرة والطبيعية، فإنها تتعلّق ببنية اللغة الشعرية والكيفية التي تعمل عليها لتشييد خطابها، وهي تحيل في ذلك على مستويين، المستوى الأول هو الخصيصة السردية الداعمة للخصيصة الشعرية في التشكيل النصّي، والمستوى الآخر هو زخم الروح الشعبية الخصبة للكلام الشعري، إذ إن حضورها بهذا الضخّ المتداخل والمتلائم مع طاقة الانفعال والوجدان والرؤيا الشعرية، يعمل على إبداع فن شعري يمتاز بهوية خاصة لها تاريخها ولها قيمتها في التراث الشعري لدى كل الأمم وعلى مختلف العصور.

ولا ريب في أن التقديم الذي كتبه د. خلدون الشمعة يتماهى مع رأي ييتس من جهة، ويتفاعل مع شعرية الأنموذج عند الشاعر عبد اللطيف أطيمش في «توابيت عائمة» من جهة أخرى، وكأن هذا التقديم نوع من المرافعة التي تدافع بحماس عن هذه الفلسفة الشعرية، وتبرّر هوية التوجّه إليها.

إذ يقول د. خلدون الشمعة في معرض مقاربته التقديمية لقصائد هذه المجموعة «كل ما تفعله هذه القصائد ببساطة، هو طرح القول الشعري بلا فافأة تجريبية أو طنين بلاغي أو إنشاء تخييلي»[4]، نافياً عنها «الفافأة التجريبية / الطنين البلاغي / الإنشاء التخييلي»، وكأن الفأفأة التجريبية هي نقيض المباشرة، والطنين البلاغي نقيض الطبيعية، والإنشاء التخييلي نقيض الكلام المحكي في أطروحة ييتس.

ويدعم ذلك بالدفاع التاريخسطوري عن حساسية الإنصات المرهف للذاكرة وهي تستعيد المشاهد واللقطات والرؤى والصور والحالات، في ظلّ غربة لم تتمكّن من تعرية هذه الذاكرة وتحييدها أو دحرها أو تغريبها، فكانت القصائد بحسب قرءاته «حصيلة ذاكرة منفية جمدتها تحديقة «ميدوزا» في الزمان والمكان»[5].

إنّ عين ميدوزا الشاعر هنا حفظت زمان الذاكرة ومكانها وأحاطتهما برعاية أبوية وعاطفية زاخرة، كي تبقى كما هي حاضرة أبداً في الوجدان والضمير، وقادرة على الدفاع عن وجودها والانبثاق في أية لحظة متمتّعةً بكامل صورتها وحيويتها، وكأنها حدثت للتو باختراق كلّي للزمان والمكان والفضاء.

ويذهب الشاعر أمجد ناصر في مقاربته الاحتفائية لمجموعة «توابيت عائمة» مذهباً آخر في توصيف فلسفتها الشعرية، لكنه يصبّ أيضاً - وعلى نحو ما - في نهر الدفاع عن هذه الفلسفة وانطلاقاً من مقولة ييتس، إذ يقول «تواصل قصيدة عبد اللطيف اطيمش بموضوعاتها الاجتماعية والإنسانية وتأملاتها في الطبيعة تقاليد المدرسة الشعرية العراقية في عصرها الذهبي، تلك المدرسة التي مهّدت لولادة الحداثة الشعرية العربية وأسهمت في تحرير قصيدتنا من قوالب موروثة جامدة»[6].

ليلحق قصيدة عبد اللطيف أطيمش في هذه مجموعة «توابيت عائمة» - وفي كلّ تجربته الشعرية تقريباً - بحساسية القصيدة العراقية في خمسينيات القرن الماضي، حيث حقّق الروّاد بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وبلند الحيدري ثورة شعرية كبيرة، أسست بها «عصرها الذهبي» و«مهّدت لولادة الحداثة الشعرية العربية» وأسهمت في تحرير القصيدة العربية «من قوالب جامدة».

إن أمجد ناصر هنا يقرأ قصائد إطيمش قراءة موضوعية، تحيلها أولاً على مضانّها الأصلية التي تتمتّع بقيمة فنية كبيرة - تاريخية غالباً -، وتنفي عنها في الوقت ذاته صفة التجريب التي حفلت بها تيارات الحداثة في القصيدة العربية بعد مرحلة الروّاد، لكنّها على العموم تدافع بأسلوب مختلف عن راهنية هذه القصيدة وأنموذجها في ضوء فلسفة الشاعر التعبيرية والتشكيلية، بوصفها شكلاً من أشكال التعبير بجانب أشكال أخرى كثيرة لها فلسفاتها ورؤاها وقيمها أيضاً.

عتبة الإهداء:

تتمتّع عتبة الإهداء بقوّة حضور بنائية ودلالية داعمة للمتن النصّي في القصيدة، ويمكن تلقّي هذه العتبة بوصفها مفتاحاً مهماً من مفاتيح الكشف الشعري، وفي مجموعة «توابيت عائمة» إهداء مركزي في بداية المجموعة ونصّه «إلى روح شقيقي الراحل محسن (1946 - 1994) الشاعر والناقد الذي حالت المنافي دون لقائنا المؤجل، قبل فاجعة رحيله المفاجئ»(7)، وإهداء داخلي تصدّر قصيدة «مدينة في الذاكرة» التي سنقاربها في سياق هذه القراءة، ونصّ الإهداء «إلى حسين نعمة، مطرب العراق وعاشق «الناصرية» الوفي»(8).

الإهداء الكلّي للمجموعة الشعرية إهداء عاطفي وجداني يتوجّه به

الشاعر إلى روح شقيقه الراحل محسن أطيمش، وتحيل تعبيريته على فضاء الحزن والأسى والموت بمعانيه المتنوعة، إذ إن المرتكزات الأساسية التي نهض عليها التعبير الإهدائي - على صعيدي البنية والدلالة - تتحدّد بـ «المنافي / لقائنا المؤجّل / فاجعة / رحيله / المفاجئ»، حيث تتشحن وتكتظّ بسيميائية الموت في الزمان والمكان، الذاكرة والراهن، البعد والقرب، الحضور والغياب، لتجعل من آليّة الإهداء صوتاً عالياً يحكي عمق الوجع الإنساني وقد تحوّل إلى عناء يتسرّب إلى أعماق الخطاب الشعري.

لكنّ الإهداء الذي تصدّر قصيدة «مدينة في الذاكرة» يتوجّه فيه الشاعر إلى المطرب العراقي الشهير حسين نعمة، الذي يمثّل ضمير الأغنية العراقية وضمير مدينة الناصرية في آنٍ معاً، وبوساطته يعيد الشاعر إنتاج ذاكرته واستحضار الماضي الفقير والجميل، وهو يتشبّث بروح منفية أبتّ إلا أن تعيش في هذا الماضي داخل عالم المنفى وكون الغربة وحياة الشتات والوحشة والوحدة.

تضمّنت عتبة الإهداء التوجّه إلى اسم المهدى إليه بشهرته الواسعة «حسين نعمة»، ومن ثمّ صفته الأوسع «مطرب العراق»، تعقبها صفته الأخرى المنتمية إلى المكان «عاشق «الناصرية»» والمزدانة بعنصر الوفاء المفقود في عالمنا المادي المعاصر «الوفي»، لتتبلور العتبة في سياق مختلف تماماً عن إهداء المجموعة.

وكأن الإهداء الأوّل يتوازى مع الإهداء الثاني ويؤلّف معه معادلاً موضوعياً ووجدانياً وذاكراتياً في آنٍ واحد، فمن استذكار الموت في الإهداء الكلّي مقترناً بالحزن والأسى والألم والرحيل والغربة والنفي والحجب، إلى استذكار الحياة مقترناً بالفرح والغناء وبهجة الروح، في سياق تعادلي يوازن بين النقيضين، بوصف أن الحياة لا تقوم إلا بتحقّق هذا التضاد بين مسارين يحققان وحدة الحياة وجدلها.

تنصيص الذاكرة وشعرية الاسترجاع:

تتشكّل قصيدة «مدينة في الذاكرة» بعتبة عنوانها التقليدية التي تستحضر صورة مدينة من فضاء الذاكرة، من خلال العودة إلى المكان الذاكراتي الذي يحظى بقيمة حضور استثنائية في الوجدان والتجربة والضمير والتاريخ، ينفتح فيها الراوي الشعري على ذاكرته انفتاحاً مشبوباً، يحاورها في مونولوج ذاتي يسترجع صورة الماضي الجميل عبر الحاضر القاسي، في موازنة حيّة بين طفولة ومراهقة وشباب تسكن في قلب الذاكرة، وشيخوخة ضمّختها الغربة والوحشة والمنفى بقيم ثقيلة على الروح والوجدان والعاطفة، بحيث يصبح اللجوء إلى ماضي الذاكرة هو الملاذ الوحيد.

يتساءل الراوي الشعري عن إمكانية العودة إلى ماضي الذاكرة واستعادة تلك الروح البهيجة التي عاشها هناك، في تفاصيل دقيقة للمكان والزمان والحدث، بعد أن صارت المسافة بينهما غاية في البعد والتعقيد، على النحو الذي تبدو فيه الرغبة في العودة ضرباً من المستحيل الذي لا يعوّضه سوى الحلم:

تُرى، هل تسمحُ الأيامُ،
قبل أفولِ العمرِ،
يوماً أن أعودَ لها؟
وأطفئَ ذلكَ الولها؟
وأنشدُ ما يردّدهُ مغنّيها:
«أردْ للناصريةْ اردودْ»
والأشواقُ تغريني
وتعبثُ في شراييني

تُطوّحني أغاني «الهور»،
تَحملني، وتنشرني،
شراعاً فوق شطآنِ الفرات،
أخبُّ في مجراهُ،
ينشرني ويطويني
ويرميني «لذاك الصوب»،
في نخل البساتينِ.

إذ تتجلّى الحسرة العميقة من خلال استحضار صورة مفردات المكان بروحه الشعبي، والأغنية الشعبية بفضائها المشحون بطاقة ترديد صدى الماضي الجميل، وهو يدور بين أغنية المكان «أرد للناصرية اردود» في إحالة نصيّة على أغنية حسين نعمة التي يتغنّى فيها بمدينته الناصرية، ويعدها بعودة أكيدة لا بدّ منها إليها مهما طال البعاد واتسعت مسافة النفي والرحيل، ويمزج ذلك بـ «أغاني الهور» ذات الطاقة الشعبية الثرية التي تغذّي روح الراوي الشعري بمزيد من العاطفة والشوق، وهي أغاني ذات صفة جمعية يحفظها أهل الجنوب عن ظهر قلب ويتغنون بها دائماً.

ويعبّر عن المكان الشعبي بخطابه المحكي «لذاك الصوب» الذي يقصد به الجهة المقابلة الأخرى من النهر، وهو تعبير شعبي محكي يردده الناس للإشارة إلى تلك المنطقة، ويحيل على حساسية ذات حضورٍ طاغٍ في الذاكرة الشعبية العراقية الجنوبية.

يتمثّل الخطاب الشعري هنا صورة الذات الشاعرة وهي تباشر أفعالها بضغط من حرارة الاستذكار ووهج الحلم، لتتنوع أشكال الأفعال وسبل أدائها وصيرورتها الدرامية على النحو الذي تؤسس الكون الشعري للتجربة «تُرى... / أعودَ / أطفئَ / أنشدُ / أردّ / تغريني / تُطوّحني /

تَحملني / تنشرني / أخبُ / ينشرني / يطويني / يرميني»، إذ ينفتح الفضاء الدلالي لشبكة الأفعال على حركية استذكارية سيرذاتية تؤلّف هوية الخطاب الشعري، وتنشئ حراكاً شعرياً ضاجّاً بالتوصيف والتصوير والتدليل والتشكيل.

وتبقى هذه الصورة المتخيّلة الحالمة مشدودة بأمنية العودة إلى فضاء الزمان والمكان «ترى، هل تسمح الأيام...؟»، بالرغم من صعوبات العمر «بعد أفول العمر...؟»، ومشحونة بعاطفة الاستذكار والاسترجاع والمثول بين يدي الذاكرة للعثور على فرصة العودة «يوماً أن أعود لها؟»، إذ يتمظهر الخطاب ولغته بأقصى حدود المباشرة والطبيعية والدخول في جوهر الكلام المحكي كما عبّر (ييتس) عن مفهومه للشعر.

يتحلّى فعل العودة بطاقة درامية هائلة تقترب من حدود التطهير من كلّ أدران الغربة والمنفى والشتات:

أعودُ لمائه ظمآنَ،
أشربُ من سواقيهِ
وأغسلُ أدمعي فيهِ

إن تنامي الأفعال «أعود / أشرب / أغسل» وتسلسلها الدرامي في ظلّ الدوال المكانية والحالية «مائه / ظمآن / سواقيه / أدمعي»، يتحرّى من خلال فضاء العودة والشرب والغسل الوصول إلى حالة التطهير والولادة الجديدة.

تبلغ حالة الاستذكار والاسترجاع المونولوجي مرحلة قصوى من رعب النسيان، إذ يضع الراوي احتمالاً أن تتنكّر له مدينته بعد أن هجرها مرغماً ليضيع في متاهة الشتات وغموض الغربة والمنفى، ليصطنع معها حواراً

متخيّلاً يندفع فيه إلى استحضار الصور المتربّعة على عرش ذاكرته وحلمه ولا غياب لها أبداً، فيثير في الأماكن شجن الذكريات ويعيد مدينته إلى الماضي كي ينجح في تذكيرها به، ومن ثم تسويغ عودته إلى حضن المكان ودفء الزمان حيث كانا معا في انتماءٍ متبادل:

أعودُ لها ...،
إذا ما أنكرتْني أن أذكّرها:
أنا الطفلُ الذي،
دنياهُ كانت ههنا،
وهنا مشتْ خطواتُه الأولى،
صبيّاً حافيَ القدمين،
يلعبُ في شوارعها،
ينطّطُ في أزقّتها،
على الطرقات متربةً
وفي الحارات مُعدَمةً،
وجائعةً أهاليها
ولكنّا، بها سعداءَ كنّا،
قانعينَ بها ...،
وما كنّا نُبدّلها،
وكانت عندنا الدنيا وما فيها.

❖ ❖ ❖

لعلّ الصورة الأكثر إشراقاً في حساسية الاستذكار لصيرورة الفضاء المستدعى هي صورة الطفولة، بوصفها الصورة التي لا يمكن التلاعب بها أو

المساس بإشراقتها وقوّة تلبّثها في الزمان والمكان والمشهد والضمير والوجدان والذاكرة والسيرة، إذ إن الطفولة هي دائماً المنبع الثرّ للإبداع يستلهم منها الكثير من الكتّاب النسبة الأهم من مرجعيات وحيثيات وأصول كتابتهم الإبداعية.

تتشكل الصورة السيرذاتية الطفلية في مشهد الاسترجاع الدفاعي لإثبات الذات المنتمية حين ينكرها المكان من تجسيد الذات بالمكان «أنا الطفلُ الذي، / دنياهُ كانت ههنا، / وهنا مشتْ خطواتُه الأولى، / صبيّاً حافيَ القدمين، / يلعبُ في شوارعها، / ينطّطُ في أزقّتها، / على الطرقات متربةً / وفي الحارات مُعدَمةً،»، إذ تتمظهر الصورة في سياق حركي يؤالف بين الفرح المتمثل في حراك الفعلين «يلعب / ينطّط»، والفقر المتجسّد والمتجذّر في «حافي القدمين / متربة / معدمة»، على النحو الذي يصبح فيه الطفل جزءاً لا يتجزأ من المكان كما أن المكان جزء لا يتجزأ من الطفل.

لتنفتح هذه العلاقة الإشكالية على معادلة لا يمكن نسيان جدلها في التناقض والتوافق في آن واحد «وجائعةً أهاليها / ولكنّا، بها سعداءَ كنّا، / قانعينَ بها ...، / وما كنّا نُبدّلها، / وكانت عندنا الدنيا وما فيها»، وهو ما يؤهّل الراوي الشعري الذي غاب طويلاً عن المكان وابتعد عن حساسيته لتذكير المدينة به بطفولته معها، حيث لا شيء قابل للنسيان حين تعود اللغة إلى جذورها، ويعود الخطاب إلى أنموذجه، وتعود الصورة إلى منبعها، ويتفجّر الإيقاع من بين يدي الذاكرة حين يحضر المشهد بكامل هيأته وعنفوانه وفضائه.

ثمّ ما تلبث فعالية التذكير لإثبات الذات في المكان والانتماء إليه أن تنتقل انتقالة مفاجئة من فضاء الطفولة الراسخ، إلى «آخر ليلة» افترقا فيها وانطبعت آخر صورة لها في الذاكرة الذاهبة في عالم الغربة والاغتراب

والشتات والنفي، كصورة تشبه صورة الطفولة لا يمكنها أن تزول أو تتغيّر أو تصدأ أو تخفت:

أُذكّرها بآخر ليلة،
ودّعتها ورحلتُ،
كان الليلُ والأحبابُ
يفترشون ذاريةَ الحصى والرملِ،
تحت سماء «المقيّرْ»
يدثّرُ ليلها الغبشُ
وجوهُ مشيّعاتٍ،
ينتظرن هنا،
وجوه مودّعين هناك،
جازعةً وشاحبةً،
شحوب الفجر،
والمجهولُ يعصفُ في أمانيها
تحدّقُ في «قطار الناصريةِ»
قاصداً بغدادْ
تَحمّل بالذين مضوا...،
وكلِ مسافرٍ ما عادْ
تَرحّلَ بالمحبينا
وخلّفَ كلَ باكيةٍ مودّعةٍ،
وكلّ مودّعٍ باك،
مناديلاً مبلّلةً،
لمرتحلين باكينا.

إذ سرعان ما يتقدّم فعل التذكير إلى حرث هذه المنطقة البالغة الحساسية والأسى والحزن والضياع «أُذكّرها بآخر ليلة، / ودّعتها ورحلتُ،»، حيث تحتشد الدوال احتشاداً عنيفاً في منطقة شعرية ذات مكانية بصرية محدودة وملتئمة وضاغطة ومكثّفة ومتكوّرة على ذاتها «أُذكّر / ها / بآخر / ليلةٍ، / ودّعتها / ورحلتُ،».

تستعيد الذاكرة المرهفة آخر مشهد حفظته مدوّنتها الصورية، ليكون هذا المشهد شاهداً على لحظة الرحيل والوداع ومفارقة المكان في طريق الفقدان والغربة والنفي، وظلّ هذا المشهد متشبّثاً بصورته تشبّثاً مصيرياً لا يمكن زحزحته أو مساومته، لأنه يمثّل اللحظة الحاسمة في معركة الذات الشاعرة الراوية مع المكان والزمان.

عدسة الكاميرا الشعرية التي تستعيد الصورة تعمل هنا بدقّة وبكفاءة عالية في التقاط أشدّ الجزئيات حضوراً وتأثيراً وحساسية، ولاسيما لقطات الوجوه المودِّعة «وجوهُ مشيّعات، / وجوه مودّعين هناك، / جازعةً وشاحبةً، / تحدّقُ في «قطار الناصريةِ» / قاصداً بغدادَ»، واللقطات التي ترصد الحال الزمكانية وتثبّتها في لوحة تشكيلية متكاملة ذات بعد تمثيلي حركي «كان الليلُ والأحبابُ / يفترشون ذاريةَ الحصى والرملِ، / تحت سماء «المقيّرِ» / يدثّرُ ليلها الغبشُ / شحوب الفجر،».

فضلاً على تدوين رغبة الراوي الراصد للمشهد في قراءة مأساوية الحال الشعورية والعاطفية بأسلوبية تصوير وتعبير تبدو وكأنها خارجية «والمجهولُ يعصفُ في أمانيها / تَحمّل بالذين مضوا ...، / وكلِ مسافرٍ ما عادَ / تَرحّلَ بالمحبينا / وخلّفَ كلَ باكيةٍ مودّعةٍ، / وكلّ مودّعٍ باكٍ، / مناديلاً مبلّلةً، / لمرتحلين باكينا»، على الرغم من أنها تعبّر في مستوى آخر من مستويات تشغيلها الدلالي والسيميائي والرمزي على تصوير أزمة الذات الشاعرة، وهي تنغمر في المشهد وتنفصل عنه في آنٍ معاً.

وحين يشعر الراوي الشعري أن التفاهم مع المكان المستعاد ما لبث أن حصل، وتعرّفت عليه مدينته وحقق بذلك فعل العودة المتخيّلة إليها، فإنه يتحرّر من ضغط الغربة، ويتماثل هو وإياها لحساسية انتماء واحدة، على النحو الذي يؤهّله للعبور إلى الماضي والتماهي معه والبحث فيه وعنه:

أعودُ لها...،
وأمشي في شوارعها،
أطوفُ على مقاهيها
وأبحثُ عن مغنّيها
وأسألُ عن «أبو نجوة»
وعن «بجناغ أريد وياكْ»
عن ليلِ «الأبوذيّه»
تذوبُ له قلوبُ الطير،
والعشّاقِ ليليّه.
وأسألُ أين «بيّاع الورودِ»،
يوزّعُ الأشواقْ...؟
يمرُّ على بناتِ «الناصريةِ»،
كلّ أمسيّةْ
يُعطّرنَ الطريقَ،
إذا مشينَ هناكَ،
في «عقدْ الهوى»،
المرصوفِ بالعشّاقْ.

إن فعل العودة هنا ينهض على آليّة استدراك الصور المخزونة في

الذاكرة والاستعانة بها في البحث، فيشرع الراوي الشعري بإطلاق أسئلته من أجل الوصول إلى أماكن الذاكرة التي مازالت ماثلة في الشعور والعين والحسّ، إذ تتدفّق أفعال الذات الشاعرة «أعودُ / وأمشي / أطوفُ / وأبحثُ / وأسألُ» متوجّهة إلى الأمكنة والشخصيات «لها ...، / في شوارعها، / على مقاهيها / عن مغنّيها / عن «أبو نجوة»»»، وهي تنفتح على المكان الشعبي والمفردة الشعبية والصورة الشعبية والتعبير الشعبي، المشحونة بخصوصية هذا الفضاء الكثيف ووهجه ونكهته وفعاليته «أبو نجوة / «بجناغ أريد وياكْ» / «الأبوذيّه» / «بيّاع الورودِ»، / «الناصريةِ»، / «عقدْ الهوى»»».

إذ يتحلّى كل تفصيل شعبي من هذه التفصيلات بصورة ذاكراتية تنهض بمهمة استعادة المشهد بكامل هيئته وروحه وحساسيته، من أجل الوصول إلى حال عاطفية ووجدانية عميقة الأثر بوسعها تشييد فضاء الاستعادة وتحقيق الانتماء المفقود.

وفي مفصل نوعي من مفاصل القصيدة تنبثق عتبة الإهداء لتتكشّف عن رؤية زمكانية ضاربة في أعماق الروح والذاكرة والحلم:

وأسألُ عن فتاها:
أين مُطربُها وشاديها؟
سلاماً يا «بن نعمةَ»،
مطرب الشطّين،
«والغرّاف والشطرهْ»
أما زالتْ أغانيك الشجيّةَ،
تعبرُ الأنهارَ،
تصدحُ في شواطيها؟

أما زالت «مشاحيفُ» الفراتِ،
تعبّرُ العشّاقَ،
تدفعها مراديها؟

فالمطرب «حسين نعمة» الذي توجّهت عتبة إهداء القصيدة إليه يتمركز في محطة جوهرية من محطات القصيدة، متمظهراً بسلسلة صفات خصبة على صعيد التشكيل والتصوير والتدليل والترميز «فتاها / مطربها / شاديها / مطرب الشطين / والغرّاف والشطرة»، حيث ينبري السؤال عن قدرة هذا الفاعل الإهدائي على الاستمرار في صناعة الفرح والبهجة والغناء «أما زالتْ أغانيك الشجيّةَ، / تعبرُ الأنهارَ، / تصدحُ في شواطيها؟ / أما زالت «مشاحيفُ» الفرات، / تعبّرُ العشّاقَ،/تدفعها مراديها؟»، في تصوّر استعادي يروم إبقاء لحظةَ الوداع ساكنة كما هي بلا حراك، ومن ثمّ الحفاظ على صور الماضي السعيد المتوزعة في أرجاء الذاكرة بلا تغيير ولا تبديل ولا زوال.

على النحو الذي يمتدّ فيه السؤال نحو العتبات الأخرى للزمان والمكان بكل تفاصيلهما وصورهما وحيثياتهما، للمضي قُدُماً في استعادة الصورة كما هي، والمشهد كما هو، واللقطات الإنسانية الشفيفة كما هي:

وأسألُ عن ليالي «الناصريةِ»،
عن مغانيها
أما زالت،
تُسامرها المواويلُ الجريحةُ،
هل صباياها...؟
هل العشّاقُ أقمارُ الليالي البيضِ،

تُقمرُ في لياليها...؟
تُراها تذكر النائينَ،
من أبنائها ارتحلوا؟
ومن أقصَتْهم الأقدارُ،
ما رجعوا
وعن أسماء من غابوا،
تباعاً... ودّعوا الدنيا،
ومن نُسيتْ أساميهمْ
ولم ينسوا أساميها
ومن ماتوا بحسرتها،
ومن لم يُدفنوا فيها؟

❖ ❖ ❖

إذ تأخذ التفاصيل والجزئيات والوحدات والمراكز والهوامش والأسماء والحدود، الحاضرة والغائبة، الثابتة والمتغيّرة، الظاهرة والباطنة، المرئية والمستترة، دورها في بناء المشهد وتحريك حيواته كي يحقق السؤال الكبير جدواه «وأسألُ عن ليالي «الناصرية»، / عن مغانيها»، ويسير في أروقة المكان والزمان الذاكراتي ويتجوّل حرّاً في الصور والأسماء غائراً في مأساوية عميقة تتمثّل في لغة الخطاب الجريحة «المواويلُ الجريحةُ، / النائينَ، / ارتحلوا؟ / أقصَتْهم الأقدارُ، / ما رجعوا / غابوا، / ودّعوا الدنيا، / نُسيتْ أساميهمْ / ماتوا بحسرتها، / لم يُدفنوا فيها؟».

إذ تحتشد في سياق تعبيري متجانس لرسم لوحة التمنّي المستحيلة، التي لا يمكن لألوانها استعادة الصورة المطلوبة على النحو الذي يشاء الراوي

الشعرية، وهو يتفاعل مع الذاكرة من أجل تمثيل صورة الماضي واستدعائه في المشهد.

ويتعالى صوت اللاجدوى وإيقاعه في لحظة الإقفال الشعرية بعد أن يتجرّد الراوي الشعري من حلمه في تحويل لحظة الاستذكار إلى لحظة حضور راهن، ويتوجّه بكامل هيئته وكيانه وحضوره ووجوده إلى المهدى إليه ليحمّله رسالة الخطاب، ويتخلّص من عبء كبير يقل كاهله بذاكرة الحلم وحلم الذاكرة:

أيا ابن مدينتي، إنْ متُّ،
بلّغها، وقلْ عنّي:
سلاماً،
من بعيد الدار عنها،
ما سلاها،
كان عاشقَها وباكيها.

فاللقاء بدا على هذا النحو مستحيلاً، ولم تبق سوى هذه الوصية التي يبعثها الراوي الشعري وقد افتقد حلم العودة، التي تختزل حياة كاملة بـ «سلاماً» هو كل ما يمكن أن يقدّمه «بعيد الدار»، على الرغم من أنه «ما سلاها» طيلة زمن الفراق، وكان منذ ذلك الزمن «عاشقها وباكيها»، حيث تتمركز ذكراها بين العشق والبكاء.

الحكاية الشعرية
من التخييل إلى التصوير

الشعر في صورته الكلامية وهي تعبّر على نحو ما عن ذات الشاعر وتجربته الوجدانية والصوفية العميقة والكثيفة والمكتظّة والغامضة، ما هو في درجة تواصله واتصاله بالآخر سوى حكي مقتصد وموقّع وعلامي - رمزي، ولا شعر من دون حكاية (بالمعنى القولي الواسع والمنفتح لها)، وهي تتقلّب في تجربة الكتابة الإبداعية عموماً والشعرية خصوصاً بين حكاية الذات، التجربة، القلق، الانتظار، الوحدة، الفرح، الحزن، الغربة، التيه، الضياع، الموت، الحياة، الحبّ، التطلّع، الحلم، الذاكرة، الهزيمة، الهرب، الخوف، المصير، الصبر، السأم، الصمت، السؤال، الزمن، الطبيعة، اللغة.... وما إلى ذلك.

في المسافة الشعرية الفاصلة بين التخييل والتصوير تتفتّح أزهار القصيدة لتغذّي الفضاء الشعري المحيط برائحة الشعر وعبقه ونكهته، تتحرّك الدوال الشعرية بعد تشرّبها بماء التخييل نحو أفق التشكّل الصوري الذي يسهم على نحو فعّال في رسم معالم القصيدة، لتشتغل بعد ذلك على حشد مكوناتها وعناصرها في السبيل إلى تكوين مقولتها الشعرية وبناء خطابها الحكائي.

المقصود بالحكي الشعري هنا هو خلاصة المقولة الشعرية المتكونة

في إطار الخطاب، حين تتكامل على النحو الذي تصبح فيه جاهزة لمحاورة الآخر (المروي له / القارئ الضمني / القارئ الحقيقي» بالمعنى السردي، بحيث يأخذ الحكي صفته الشعرية لا السردية انطلاقاً من هذه الرؤية واحتكاماً إلى هذا المفهوم.

تنتمي قصيدة «السؤال...!»[9] للشاعر عصام خليل على نحو ما إلى هذا المناخ الشعري الخاص بتشكيل الحكاية الشعرية التي تتمخّض عنها المسافة الجمالية الخصبة بين التخييل والتصوير.

عتبة العنوان في القصيدة «السؤال...!» عتبة إشكالية مثيرة لشهية التأويل لفرط انفتاحها على شبكة من الاحتمالات القرائية التي ربما لا تقف عند حدّ، لأن الوضع الخطي لمفردة العنونة «السؤال» مع الفاصل النقطي « ...» مع علامة التعجب « !» تشكل مساراً محتشداً بالقيمة والمعنى والدلالة والرؤية، وتكوّن شفرة شعرية بحاجة إلى حلّ سيميائي يتحرّى صدقه عبر تجلّي عتبة العنونة في طبقات المتن الشعري، فالعنوان مظلّة سيميائية وبنيوية تنشر ظلالها على مساحات المتن النصّي كافة.

وتتألف القصيدة عبر عتبة عنوانها من ثلاثة تشكيلات صورية تتعاضد فيما بينها تعاضداً شعرياً حكائياً بنيوياً وأسلوبياً، يمكن رصدها خطيّاً على الشكل التراتبي الآتي:

التشكيل الأول:

عندما تشعل الذاكرةُ،

برقها في براري الغمامْ،

ينهض التشكيل الأوّل على فعالية سردية إخبارية ترسم صورة شعرية لشخصية «الذاكرة» المؤنسنة، وهي تقوم بنشاطها الإنساني عبر

الفعل «تشعل» الذي ما تلبث أن تنزاح دلالته الإنسانية إلى «السماء» عبر المفعول به «برقها»، وتنفتح على انزياح آخر حين تتدخّل في المكان الطبيعي الاستعاري المستوعب لحركة الصورة «براري الغمام»، وتخضع الصورة كلّها لفضاء الظرف الزمكاني «عندما» الذي يدفع بالحراك الشعري الصوري في التشكيل الأول نحو فضاء جديد، يستكمل فيه الكلام مغزاه، والصورة مشروعها الشعري التشكيلي.

تنتقل القصيدة إلى تشكيلها الثاني المكمّل للتشكيل الأول على النحو الذي تكون فيه الصورة الشعرية في التشكيل الثاني نتيجة للحراك الصوري الشعري في التشكيل الأول، وتقترح شخصية التشكيل الثاني موازية لشخصية التشكيل الأول:

التشكيل الثاني:

ينهض القلب من سأم الطقسِ،

إن جملة «ينهض القلب» التشخيصية الاستعارية تنهض أيضاً على أنسنة «القلب» بحيث يصبح قادراً على تجاوز قهر الطبيعة «سأم الطقس»، ليضيف هذا التشكيل طبقة أخرى من طبقات الحراك الشعري الصوري باتجاه دعم حركة الحكاية الشعرية، وهي تشغل المسافة الجمالية بين التخييل والتصوير وتتمخّض عنها.

غير أن هذا التشكيل ليس كافياً لصوغ الحكاية الشعرية على النحو الذي تتحرّك فيه الدوال، وهي تتجّه نحو إغناء سردي للوحدات الشعرية الحكائية التي يقترحها التشكيلان الأول والثاني داخل الفضاء العام للصورة الشعرية.

من هنا ينفتح التشكيلان الأول والثاني على تشكيل ثالث اختتامي

يكمل صوغ الأنموذج الحكائي الشعري، حين يتقدّم «القلب» بعد استكمال أنسنته التي تتيح له القدرة على إنتاج الأفعال الإنسانية على نحو مريح، إذ تتضاعف حركته في المجال الشعري إثر تسلّمه زمام المبادرة السردية وشروعه بالسؤال:

التشكيل الثالث:
يسأل مرتبكاً:
من تُرى فتّش الأغنياتِ،
ودسّ مرارته
- خلسة -
في الكلامْ؟

إذ يفعّل الحركة السرد شعرية في الفضاء الصوري، ويسهم في الكشف عن بؤرة الحكاية وجوهر فعلها السردي عبر الانفتاح الذي يحققه الفعل «يسأل»، وهو يتجّه نحو محرق الحكاية الشعرية ليصوغ نهاية لها على نحو ما، إذ ينشحن فعل السؤال بفضاء الحال «مرتبكاً» الذي يضع السؤال في حساسية غير منتظمة، ليحصر السهم الاستفهامي «من ترى» في سياق الفعلين المتعاقبين «فتّش / دسّ»، إذ يتجه الأوّل إلى حرية الصوت والمتعة «الأغنيات» ويتجّه الثاني إلى ميدان الفعل القاتل «مرارته».

تشتغل القصيدة على منظومة من الأفعال التي تعمل على مستويين: المستوى الأول تضمّه الأفعال المضارعة (تشعل / ينهض / يسأل)، وهي تنمو نمواً درامياً باتجاه احتواء الحكاية الشعرية وتمثيل رؤيتها، والمستوى الثاني يحتويه الفعلان الماضيان (فتّش / دسّ) بعد

الفعل الاستفهامي (تُرى) المشتغل في إطار مونولوجي داخل التشكيل الثالث الاختتامي، وهما يعملان درامياً باتجاه تعميق الفضاء السردي في الحكاية الشعرية التي تخضع عموماً في حراكها السردي لفعالية هذه المستويات الفعلية.

أما منظومة الأسماء المشكّلة لنسيج التركيب اللساني البنيوي للقصيدة فهي تشتغل على ثلاثة مستويات: المستوى الأول المضموم في باقة الدوال الاسمية المعرّفة الممثلة لأهم مراكز التفعيل اللساني في بنية اللغة الشعرية الحكائية، وتتعاضد على نحو ما في تشكيل فضائها الشعري وهي (الذاكرة / الغمام / القلب / الطقس / الأغنيات / الكلام)، تنفتح على المستوى الثاني (برقها / براري / سأم / مرارته) التي تشغل دواله بتأثيث هذه البنية وتصعيد حضورها الانفعالي في المشهد الشعري الحكائي.

المستوى الثالث يتمثل بالصيغتين الحاليتين (مرتبكاً / خلسة) ليضفي على المشهد حركية حكائية تنقل الدوال الاسمية من منطقة الثبات إلى منطقة التحوّل، على النحو الذي يشي بفاعلية المعجم اللغوي للقصيدة فاعليةً تشكيليةً قائمةً على آلية التنظيم الحركي، وهو يعكس فضاء الحكاية الشعرية المتجه من التخييل إلى التصوير.

في سياق تأويل الحراك الشعري في القصيدة تأويلاً سردياً يمكن استنتاج ثلاث شخصيات تعمل في لوحة الحكاية الشعرية، يمكن تشخيصها على النحو الآتي:

- **الشخصية الإطارية: الذاكرة**
- **الشخصية الفاعلة: القلب**
- **الشخصية المضادّة: الطبيعة**

إذ تخضع هذه الشخصيات لفعالية (الأنسنة) التي تتحوّل فيها كل شخصية ضمن مسمّاها ووظيفتها إلى فاعل سرد - شعري، يسهم في تخليق الحكاية ونقلها من فضاء التخييل إلى موقع التصوير.

تنهض فعالية الحراك الشعري في مستوى آخر من مستوياتها على حساسية فلمنة اللقطة الشعرية، إذ يبدو كل تشكيل شعري من التشكيلات الثلاثة وكأنه لقطة سينمائية تخضع لآلية التصوير السينمائي، على النحو الذي يمنح الرؤية السردية للحكاية الشعرية فيها موقعاً جمالياً أفضل وأكثر فنية.

القصيدة تمثل تجربة الكلام التي يكشف القلب فيها عن تجربته الخاصة عبر الضوء النافذ الذي يخترق حجاب العتمة، والكلام يتراءى في (الأغنيات) ويودع سرّه في (البياض البعيد) المعلّق في ذاكرة العتبة العنوانية الكلية للمجموعة الشعرية، لكن المفارقة السردية الحكائية ما تلبث أن تتحرّك بفعل جملة (دسّ مرارته) وهي تُخلّ باللون (البياض) وتُفسد بعده المكاني الغامض (البعيد)، بدلالة شبكة الدوال (مرتبكاً / فتش / دسّ / مرارته / خلسة) التي تعمل بوصفها منظومة متضافرة تعمل في سياق ضرب البياض وتقويض البعد.

القصيدة البانورامية
انفتاح الفضاء التشكيلي الحرّ

تشتغل قصيدة «ذات زمان... الظلام كان أبيض»(10) للشاعر طيّب جبّار ذات الطبيعة البانورامية على انفتاح الفضاء التشكيلي الحرّ بمعناه الشامل والحيوي، وتتجلّى طبيعتها السردية وتتمظهر منذ عتبة عنوانها، إذ تنطوي بنية العنونة في القصيدة على حسّ سردي عالٍ يؤدي فيه المفتتح الزمني «ذات زمان» وظيفة حكاية تقليدية، ومن ثمّ تأتي فاصلة نقطية «...» تنتقل بعدها العنونة إلى جوهر الحكاية «الظلام كان أبيض».

الجملة السرد شعرية التي حملتها عتبة العنوان «الظلام كان أبيض» تشتغل تشكيلياً على تشييد معادلة سيميائية طباقية في منظورها البلاغي بين «الظلام / أبيض»، بما تعكسه من تضادّ لوني بارز بين سواد (الظلام) وبياض (أبيض) من جهة، وبما تولّده من علاقة توحدّية تاريخية بينهما بواسطة الفعل الماضي الناقص «كان»، إذ إنّ حضور (كان) يحيل على بياض الظلام سابقاً، وفي هذا دلالة سيميائية عالية الأداء تشكّل رؤية لونية شعرية تجعل من ظلام الماضي بياضاً قياساً بسواد ظلام الراهن مثلاً، أو أنه حتى سواد الماضي لفرط السعادة هو أبيض، بما ينتجه من فرح وبهجة ومسرّة وحياة كريمة.

وهو ما يتجلّى مباشرة في عتبة استهلال القصيدة إذ يجري التعريف بمكنون التشكيل السردي لعتبة العنونة على نحو بالغ الوضوح:

ذات زمان... الدنيا كانت جميلة
الأرض... كانت عشّ الورد
أصيص اللآلئ
سلّة الفراشات
شرنقة للصمت.

لعلّ عبارة «الدنيا كانت جميلة» وحدها تفي بالغرض الشعري الجوهري والأساس في الإجابة على سؤال العنونة، فدال «جميلة» يحيل فوراً على «أبيض» ويحيل على دلالته الإيجابية، ويتضاعف هذا المعنى في الجملة اللاحقة حيث يجري تعريفاً موازياً لـ «الأرض» يندرج في السياق الدلالي نفسه، ولا يكتفي هذه المرّة بصفة شعرية واحدة كما هي الحال في العبارة الأولى، بل تتعدّد الصفات الشعرية «كانت / عشّ الورد / أصيص اللآلئ / سلّة الفراشات / شرنقة للصمت» كي ترتفع بفضاء التشكيل الشعري إلى مستوى جامع وشامل وثري ومنتج، يعطي معاني غزيرة للبياض المقصود في دوائر متجاورة ومختلفة في آن.

وحين تجد القصيدة أن الاستهلال وقد ضمّ تعريف «الدنيا» و«الأرض» لتبرير أطروحة العنونة في بياض الظلام غير مشبعة لإيقاع التوقّع، تذهب إلى نوع من الاستكمال الاستهلالي لزيادة حجم تشكيله وتدليله وتصويره:

السماء... كانت بستان الضوء
منديل وميض القمر

مزهرية النجوم

الظلام كان أبيض

إذ ينتقل التعريف الشعري الجديد ويرتفع من «الأرض» إلى «السماء» ربما لاستكمال طرفي معادلة «الدنيا» في جناحيها الأرضي والسماوي، فالتشكيلات الصورية المركّزة «بستان الضوء / منديل وميض القمر / مزهرية النجوم» تنحو نحواً تشكيلياً ظاهراً في رسم الصورة المبتغاة للسماء الماضية لكي يكون الظلام جديراً بالبياض كما يجب، وحين يجد الراوي الشعري أنه بهذه الصورة الاستهلالية قد استكمل شروط لعبة التشكيل الشعري ما يلبث أن يعود إلى جوهر الحكاية الشعرية «الظلام كان أبيض»، تعبيراً عن نجاح الحجاج السرد شعري في إيفاء متطلبات العلاقة التضادية / التواصلية بين طرفي عتبة العنوان.

تنتقل القصيدة بعد الاستقرار على توفير قناعة مهّد لها الراوي بشمول وسعة وثقة من أجل حصول توافق تواصلي بين النص والقارئ، إلى مفاصل تشكيلية سردية تواصل فيها سرد حكايتها الشعرية القادمة من الماضي:

ذات زمان... الحياة كانت حلة
الشجر... برفيف ظلاله
كان يهفّ الريح
الماء بضحكته
يدغدغ أرجل الناس
الشمس تمسح وجهها
بسحابة.

البدر... مرات كان يغفو
في ظلّ ذؤابة الغيوم

ينتقي الراوي مجموعة جديدة من وحدات الطبيعة للإسهام في تعزيز روح التشكيل عبر الإجابة المتشظيّة على سؤال العنونة، وتكمن في كلّ وحدة من وحدات الطبيعة المنتخبة حكاية صغيرة تنتظم في سلسلة الحكاية الشعرية الكبرى، ويمكن تفصيل ذلك بصرياً لاستيعاب حركة الدلالة على النحو الآتي:

ذات زمان...
«الحياة كانت حلوة»

الشجر...
برفيف ظلاله
كان يهفّ الريح

الماء
بضحكته
يدغدغ أرجل الناس
الشمس تمسح وجهها
بسحابة.

البدر...
مرات كان يغفو
في ظلّ ذؤابة الغيوم

ولاشك في أنّ عبارة «الحياة كانت حلوة» بكل بساطتها وعفويتها تسهّل كثيراً فهم حركة «الشجر» داخل صورة «برفيف ظلاله / كان يهفّ

الـريح»، وحركـة «المـاء» داخـل صـورة «بـضحكته / يدغـدغ أرجـل النـاس / الشمس تمسح وجهها / بسحابة»، وحركة «البدر» داخل صورة «مـرات كان يغفو / في ظلّ ذؤابة الغيوم»، بكلّ ما تتكشّف عنه هذه الصور الثلاث من طاقة حكائيـة تشكيلية تتجلّى فيها الحساسية الجمالية للطبيعة، وهـي تحكي بذلك الكيفية الحالية التي ينتج فيها الظلام بياضاً بحسب مقترح عتبة العنوان.

ثم تنفتح الصور الشعرية اللاحقة على فضاء سردي أوسع تتشكّل فيه الحكاية الشعرية على نحو أكثر كثافة وصيرورة، إذ يبدأ الراوي الذاتي الشعري بممارسة رغبته التشكيلية في بناء كيانات صورية ل تتوقّف عند حدود الوصف:

الكائنات...
بوخزة الشعاع
تنهض من النوم
أمّي برؤى العشب
كانت ترشّ العتبة

تـبني حكايتـان متوازيتـان، الأولى رمزيـة خارجيـة «الكائنـات... / بـوخزة الـشعاع / تنـهض مـن النـوم»، يـصوّر فيهـا الـراوي الـشعري الـذاتي «الكائنـات» وقد جمعها بتعبير واحد يضمّ كلّ الكائنات التي تعيش تحت رحمـة (الـشمس) وعطائهـا، تخـضع كـي تغـادر نومهـا نحـو الحيـاة لـوخزة الشعاع، ويمثّل الدال «وخزة» بكل ما يتمتّع به من تركيز وتكثيف واختزال ومحدوديـة الفاصـل الـزمني والمكـاني وهـو يحـوّل الكائنـات مـن المـوت إلى الحياة.

الحكاية الثانية داخلية «أمّي برؤى العشب / كانت ترشّ العتبة» تتجسّد فيها كل عناصر التشكيل السرد شعري، من الراوي الذاتي، إلى الشخصية المركزية «أمي»، وأداة التخييل الرمزية «رؤى العشب» وهي تستعير فيها رمز (الماء) من رطوبة الرؤى ونضارة العشب، وأداة الحكي الاستعادية «كانت»، الحادثة الحكائية «ترشّ العتبة»، وفيها يسترجع الراوي الشعري صورة مشعرنة من صور الحلم الجميل لتوكيد بياض الظلام.

ومن ثمّ تبدأ آليّات الاستعادة السردية بالعمل في سياق إشباع اقتراح فضاء العنونة وشحنه بطاقة التشكيل السرد شعري على لسان الراوي:

ذات زمان... المهام الصعبة كانت:
نهاراً...
راعي الماء، حارس القمح
لعبة التقافز
ليلاً...
نسج الحكايات
شواء الشعر
ولعبة الطاقية.

إذ ينثر الراوي شبكة من الواحات السردية الصغيرة على مساحة التشكيل الشعري، كلّها تحكي ما كان يزخر به الزمن الماضي «ذات زمن» من حيوية ونشاط وجمال تدخر ظلمة الظلام وتحوّله إلى بياض، بالرغم مما يصفه الراوي بـ «المهام الصعبة كانت:» لكنّ تشكيل الصور المستعادة

ورسمها على خارطة التشكيل الشعري تسهّل جمالياً من صعوبة هذه المهام، ففي الطبقة الأولى «نهاراً... / راعي الماء، حارس القمح / لعبة التقافز» تؤلّف الدوال المتجانسة في الزمن النهاري «راعي / حارس / الماء / القمح / لعبة» فضاءً مكتظاً بالحيوية والنشاط في إطار تشكيل شعري حيوي (أبيض)، وفي الطبقة الثانية «ليلاً... / نسج الحكايات / شواء الشعر / ولعبة الطاقية» تؤلّف الدوال الليلية أيضاً ما يوازي الدوال النهارية ويكافئها ويناظرها ويتفاعل معها على المستويات كافة «نسج / شواء / الحكايات / الشعر / لعبة»، في السبيل إلى تعزيز قيمة البياض لينتشر على أرجاء التشكيل الشعري.

تنحرف آلية التصوير الشعري نحو فعالية تشكيل مجازية تسعى إلى استحضار مقابلاتها الاستعارية على وفق إستراتيجية شعرية تحيط بمجال الدوال إحاطة كاملة:

ذخيرة الشتاء.. كانت بسيطة جداً:
حضن من الدمق
وشاح من النسيم
ماعون من حقق الأجنحة
شدّة من الاستخباء
قبضة أو قبضتان من الحرارة
باقة من الاضطجاع
سلّة من السبات
رزمتان من الكركرة
ثلاثة خيوط من الكلام المعتّق
كوز من الرطوبة

تجتمع كلّها في اللافتة العريضة «ذخيرة الشتاء.. كانت بسيطة جداً:» التي تستوعب الحراك الشعري التشكيلي للصور، وتعمل على عرض محتوياتها عرضاً بلاغياً يذهب إلى غرس الروح الاستعارية في كل مفردة، أو حالة، إذ إنّ الأوعية الضرورية التي يمكنها حفظ ذخيرة الشتاء البسيطة «حضن / وشاح / ماعون / شدّة / قبضة أو قبضتان / باقة / سلّة / رزمتان / ثلاثة خيوط / كوز»، تحفظ في داخلها مفردات مجازية حلمية يحتاجها الشاعر لا الإنسان العادي، فهي تذهب في إظهار أشكالها على فضاء التخييل لا فضاء الواقع، وهو ما يحيل على حساسية التشكيل التقاني القائم على بلاغة التعبير والتصوير لا واقعيته.

تستمرّ آلة التصوير في عرض التاريخ والذاكرة والطبيعة والحياة بلغة مجازية تحتوي الفضاء الشعري وتفتحه على شعرية خاصة، تنهج نهجاً حيوياً في صوغ معادل جمالي تعبيري بين جناح الواقع وهو يعرض مفرداته، وجناح المخيال الاستعاري وهو يوغل في مجازيته من أجل دعم الموقف الفني والصنعة الجمالية في القصيدة:

المعيشة... كانت سهلة
الوجبات الثلاث
انسكاب القهوة
صباحاً كان الفطور
إناء من السقسقة
ظهراً
ملعقتان من الضحك
رغيف البسمة ومرق الفرح
مساءً

نصف قرصة قمر

البيض بلألأة النجوم

عند المنام

بعد الدعاء والتشهّد كنّا نغطي أنفسنا

بصحوٍ ذي وجهين

إذ تسهم اللافتة العريضة «المعيشة... كانت سهلة» في تشكيل رؤية شعرية تركّز النظر في مفصل السهولة وهي تصف الحياة المستدعاة من كنف الذاكرة، ليأتي بعد ذلك وصف الوجبات الثلاث «صباحاً / ظهراً / مساءً» وبعدها «عند المنام» بآليات تعبئة مجازية تندرج في السياق نفسه الذي اشتغلت عليه السياقات السابقة، بعد أن تنعم هذه المجازات الاستعارية بطاقة تشكيل شعرية تضخّ الدوال والجمل والعبارات بتقانات صورية طريفة، تعمل على إشباع الحسّ الجمالي المطلوب لتشكيل شعري مغاير.

غير أن الوصول من مقاربة الماضي بآلة الذاكرة والرسو في حاضنة الراهن، يتطلّب معاينة دقيقة لمفردات الطبيعة والاشتغال عليها شعرياً نحو تشكيل يمعن النظر في الوضع والوصف والصورة والحركة الشعرية معاً:

الآن...

الريح تضرب عن الهبوب

لا تنزل من الأعالي

الجدول غاضب

يتسلّق الجبل

البحر منزعج من بخاره

كاد أن يغرق

النار تلعن الدخان

كادت أن تختنق

الصحراء تسرّح الرمل

تضع دبدبة العجاج

تحت يدي العاصفة

وتسحب بساط الرطوبة

من تحت أقدام النهر

تقدّم هذه الآنية «الآن» المرحلة الأولى من مراحل تشكيلها الشعري في تسليط كاميرا الرؤية على مفردات الطبيعة ومفاصلها بادئة من الريح المتمرّدة على وظيفتها «الريح تضرب عن الهبوب / لا تنزل من الأعالي»، والجدول الغاضب وهو يغادر نسقه الهابط نحو نسق صاعد «الجدول غاضب / يتسلّق الجبل»، والبحر الذي ينزعج من بخاره مقترباً من الفناء «البحر منزعج من بخاره / كاد أن يغرق»، والنار التي تفعل الشيء نفسه وتكاد تنتحر «النار تلعن الدخان / كادت أن تختنق»، والصحراء التي توشك على أن تغيّر خارطة الطبيعة وأعراف الجغرافيا لتعيد إنتاج نفسها من جديد «الصحراء تسرّح الرمل / تضع دبدبة العجاج / تحت يدي العاصفة / وتسحب بساط الرطوبة / من تحت أقدام النهر»، وهي تتجّه جميعاً نحو منطقة التشكيل الشعري المهاري لتشيّد صورة الراهن الآنيّة «الآن» في صياغة تفيد من طاقات الفعالية الأدائية لمفردات الواقع وآلياته ومفاصل تكوينه.

وثمّة وصول آخر إلى اللحظة الآنيّة «الآن» وهي تعكس داخل المنظور الصوري علاقات تشكيلية أخرى، تستثمر حالة التضاد لتوسّع من حجم التلاقي أو المعاكسة أو المفارقة أو التنكيّر أو العزلة على صور مختلفة ومتغايرة:

الآن...
الجبل يتلاقى مع الجبل
والتلّ يعاكس التلّ
الأيدي لا تتعانق
والشفاه لا تتلاصق
شَمّ لا تعرف ولي
مَمّ يدير ظهره إلى زين
أثر القبلة...
تصبح غابة الجرح
الملتقى يصبح
مقبرة شيرين

إنّ البؤرة الآنية «الآن» تمثّل مركزاً باثّاً ينتج شبكة متنوعة من صور التشكيل، تبدأ بلحظة اللقاء الثابتة بين كيانين ظاهرين «الجبل يتلاقى مع الجبل»، لكنّ هذه اللحظة ما تلبث أن تنعطف على تضادّات متكررة تعزز شكل العزلة في فضاء التشكيل «والتلّ يعاكس التلّ / الأيدي لا تتعانق / والشفاه لا تتلاصق»، وتتضاعف أكثر وأعمق حين يتمّ استثمار المرجعية الأسطورية في هذا السياق «شَمّ لا تعرف ولي / مَمّ يدير ظهره إلى زين»، إذ ورد في التعريف المذيّل في آخر القصيدة أنّ «شَمّ: اسم فتاة هام بها الشاعر

الكلاسيكي ولي»، وأنّ «مم وزين: بطلا ملحمة ممّ وزين «التراجيدية» وقد نظم الشاعر أحمد الخاني الملحمة شعراً»، وتعمل الجملتان الفعليتان «لا تعرف / يدير ظهره» على إحداث خرق شعري متخيّل في بنية تشكيل الحكايتين، على النحو الذي يخدم فكرة القصيدة في التشظّي والتناثر والاختلاف.

وتأخذ صورة التشظّي والتناثر والاختلاف بعداً آخر في «أثر القبلة... / تصبح غابة الجرح / الملتقى يصبح / مقبرة شيرين»، باستثمار لفظي وسيميائي العلائقي بين «القبلة / الجرح» وبين «الملتقى / مقبرة»، بكل ما ينطوي عليه ذلك من تثمير دلالي حيّ لاعتماد التشكيل الصوري على معادلة ذات طرفين يذهب كلّ طرف منهما في طريق.

تنتهي القصيدة إلى لحظة إقفال شعرية يتدخّل فيها الراوي الشعري الذاتي ليعلن حضوره في صورة الآنية المهيمنة «الآن»، وليحوّل مسار التشكيل الشعري والحكاية الشعرية من فضاء الخارج إلى بؤرة الداخل الأنوي:

أنا ... الآن
تنتابني رجفات حرّى
ومرّات تستبدّ بي
حمّى باردة
مثل الديدان
وجباتي الثلاث، الطين،
ربّاه، واصرختاه
هل من منقذ؟
صيّاد الدخان أنا

في أرض منقوعة بالماء
حارس الصوت
عند بوابة مدينة خرساء.

إذ تتجسّد الـ «أنا» في مشهدية الصورة بوصفها كياناً خاضعاً لكاميرا الراوي الذاتي وهو يمعن في تسليط الضوء على الجسد «تنتابني رجفات حرّى / ومرّات تستبدّ بي / حمّى باردة / مثل الديدان»، ومن ثم تسليطه على المحيط الزمكاني المتعلّق بحياة الأنا وعيشها «وجباتي الثلاث، الطين،»»، على النحو الفاجع الذي يدفع الأنا باتجاه السعي للانفلات من هذه الحال «ربّاه، واصرختاه / هل من منقذ؟»، بلا أمل في النجاة.

لتستمرّ الحكاية بالنموّ الدرامي الذي ينتهي إلى خاتمة تشكيلية صورية بنسختين متجانستين، الأولى «صيّاد الدخان أنا / في أرض منقوعة بالماء» تنتهي صورياً إلى لا شيء بحكم العلاقة التضاديّة بين الدخان والماء، والثانية «حارس الصوت / عند بوابة مدينة خرساء» تنتهي صورياً إلى الصمم بحكم العلاقة التضاديّة بين الصوت والمدينة الخرساء، لتؤول حكاية القصيدة إلى زمن آخر هو زمن «الآن» بعد حجب «ذات زمان» بكل بهجته وتشكيليته من فضاء الحكي، حيث تحصل نتيجة زمنية مضادة يتحوّل كلّ شيء فيها إلى ظلام وصمت.

لاشكّ في أنّ الحساسية الشعرية التي يتمتّع بها الشاعر طيّب جبار على صعيد التشكيل الشعري التقاني لفتت نظر الشاعر والمترجم عبد الله البرزنجي، وهو يقدّم هذه المجموعة بعد ترجمتها عن الكردية بملاحظات تقانية مهمة، إذ يصف تجربته الثانية (الثمانينية) بأنها «شكّلت قيماً شكلية ورؤى شعرية مغايرة للتجربة الأولى السبعينية»[11]،

ويرى بأن «المتابع النقدي والقارئ الفاحص لعوالم جبّار الأخيرة يدرك هذا الأمر بيسر وسهولة. وراء نصوصه التي كتبها في السنوات الأخيرة يجد حسّاً نقدياً متميزاً للشعر ـ فهو ناقد للشعر والفن التشكيلي ـ ورؤي مختلفة وطاقات تفجّرت لبناء صور غريبة مدهشة وضبط التخيّل في إطار شعري مبنيّ على أساس التباين لا التشاكل، مما أدى إلى تسجيل انزياحات شعرية كثيرة أفرزت شبكات دلالية كثيرة»[12].

لعبة التضاد وتشكيل المفارقة

قصيدة «الأعمى»[13] للشاعر عمر العامري تذهب في صوغ نظام تشكيلها الشعري إلى لعبة التضاد في انتخاب شخصية (الأعمى) لتحقيق تشكيل المفارقة، وهي لعبة شعرية تحتاج إلى ذكاء تقاني في تمرير خيوطها، وبناء معالم الشخصية بإسناد جملة من الصفات والخصائص والحركات لها على النحو الذي يؤسس لصورتها في القصيدة:

يرى كائناتِ الخفاءِ،
ولونَ الهواء،
ففي كلّ كفٍّ
له ألفُ عين
تحسّ ظلال النساءِ،
وعطرَ الأنوثةِ

تبرز أولى مفارقات التشكيل في انطلاقة القصيدة بالفعل «يرى»، وهو يتضادّ مع شخصية القصيدة (الأعمى) المعلّقة في عتبة عنوانها، غير أنّ المرئي ما يلبث أن يبدّد صورة المفارقة هذه «كائنات الخفاء» التي تحيل فعل الرؤية على منطقة الخفاء لا منطقة التجلّي، وبذلك يزول جزء من الحيرة

في فهم العلاقة الدلالية بين الفعل (يرى) والشخصية (الأعمى)، وتتأكد هذه الخاصية الرؤيوية في منطقة الخفاء حين يتقدّم المعطوف «ولونَ الهواء،» كي يعمّق صورة الرؤية في منطقة المظلم والخفي غير المتجلّي.

يتابع التشكيل الشعري تحقيق رؤيته في المجال الصوري المفارق بالتأكيد على خصب طاقة الرؤية المختزنة في باطن العمى، إذ حين يفتقد الأعمى عين الرؤية المباشرة فهو يعوّض ذلك بحسب خطاب التشكيل بخزين هائل من العيون «ففي كلّ كفٍّ / له ألفُ عين»، فتتجسّد آلة (الكفّ) بوصفها عيناً كبيرة تحتوي (ألف عين) وتشتغل بطاقتها اللمسية الرائية، بهذا التزاوج الحواسّي العميق بين الكفّ ذات الطاقة اللمسية والألف عين ذات الطاقة الرؤيوية البالغة التكثيف والحضور، ولاسيما حين تقوم مقام حواس أخرى عبر آلية التزامن الحسّي أو تراسل الحواس «تحسّ ظلال النساء، / وعطرَ الأنوثة»، لتلتئم في حاضنة التشكيل الشعري الصوري هنا حواس البصر واللمس والشمّ في حالة شعرية واحدة، يمكن أن تعبّر عن جدوى التشكيل الشعري - شكلاً وروحاً - في ظلّ رعاية كاملة من لدن «الأعمى» وهو يتبوّأ مكانه في صدر النص مهيمناً على عتبة العنوان، وفاعلاً دلالياً وتصويرياً أصيلاً في كلّ مراحل التكوين والتشكيل.

أما ثاني المفارقات التي تؤسس للتشكيل في القصيدة فتتمثّل بـ (العصا) المرافقة لرحلة (الأعمى) إذ هي دليله وآلة اكتشافه للأشياء:

كانتْ عصاهُ الرهيفةُ،
تكملُ عنه الطريقَ،

تدخّل «عصاه» في فضاء التشكيل الشعري للقصيدة بانتماء حاسم وكلّي لـ (الأعمى) بدلالة ضمير الهاء المتّصل في (عصاه)، وتلتحم بصفتها

اللاحقة «الرهيفة» لتكتسب شخصيتها النوعية المؤنسنة، على النحو الذي يؤهّلها للقيام بمهامها الاستثنائية التي تتجاوز عادة وظائف مثيلاتها في الظروف الطبيعية، ولاسيما حين تتحوّل إلى بديل شخصي للأعمى «تكملُ عنه الطريقَ،»، بحيث تعمل على محو حالة العمى والتعويض عن فقدان القدرة على الإبصار بقدرة موازية على إكمال الطريق من دون مشاكل.

تتحقق للعصا طاقة أنسنة عالية ومتفوقة بمصاحبتها الدائمة واللصيقة للأعمى وهي تقوم بوظيفتها التعويضية الكبيرة، وتمتدّ هذه الأنسنة أوّل ما تمتدّ نحو (العيون) وهي تمثّل مركز المشكلة النصيّة والتشكيلية، كي تمارس دورها في التعويض الملائم وتملأ الفراغ البصري الذي نعاني منه شخصية القصيدة:

وترمدُ مثلَ العيونِ تماماً
وتبكي
إذا شاهدتْ خُضرةً
عند كُمّ القميصِ،

لا شكّ في أن الأفعال الثلاثة المكوّنة للمقطع الشعري «ترمد / تبكي / شاهدت» تعمل كلّها في منطقة الفقدان عن شخصية القصيدة التي تتلخّص بـ (العين)، لذا فهو يشبّهها «مثل العيون تماماً» ترمد وتبكي وتشاهد «خُضرةً / عند كُمّ القميصِ،»، وتمثل علامة الخضرة فعل الحياة الكامن في مقدّمة اليد حيث يشرع الجسد بالعمل، لتكتسب العصا قوّة حضور ورؤية ورؤيا وحساسية تشكيلية قادرة على التعويض والاستمرار والإنجاز، وكأنها (عين) الأعمى ووجدانه وأمله ومستقبله في الحركة والمعرفة والرؤية.

غير أنها لا تكتفي بتنكّب هذه المهمة التعويضية القائدة، بل تتجاوز ذلك نحو مهمة عاطفية إنسانية تلتحم فيها بشخصية الأعمى التحاماً درامياً منتجاً، وتحيلها إلى مهمة عشقية لذائذيّة ترتفع في سلّم التشكيل الشعري لتبلغ الذروة:

فتصعدُ كالغصنِ،

تصعدُ

تبقى تعانقُ كفّ الضريرِ،

كما يفعلُ العاشقونَ،

تنمو الأفعال نموّاً درامياً مثمراً «تصعد ـ تصعد ـ تبقى ـ تعانق» وصولاً إلى المنطقة الفعلية التشبيهية «كما يفعل» إعلاناً عن حصول حالة العشق المرتجاة، وتبقى في موازاة المشهد الشعري الدرامي المكوّنات الاسمية التي تستجيب للحراك الفعلي الدرامي وتبرّره «الغصن / كفّ الضرير / العاشقون»، إذ تحتشد كلّها في سياق تشكيلي واحد كي تجعل من (كفّ الضرير)، وهي تتمتّع - بفضل العصا - بهذه القوّة علامة تجمع على جانبيها الطبيعة في حالة تشبيه (كالغصن) والحب في حالة تشبيه أيضاً (كما يفعل العاشقون)، لترتفع حساسية الحياة في (العصا) وهي توازي ربيع الطبيعة من جهة(الغصن)، وربيع الحياة من جهة أخرى (العاشقون)، متلبثة في منطقة تثمير فعلية عنوانها الصعود والبقاء والعناق والفعل.

تصل فعالية التشكيل أعلى مراحل إنتاجها الحكائي الجمالي حين تتحصّل القصيدة على ثمار اشتغالها الدرامي في قلب الحادثة الشعرية، وتتجلّى الذروة عن صورة بالغة الأنسنة والدرامية داخل فضاء يحكي ويعرض ويشير ويصوّر في لحظة شعرية واحدة:

هنا
أورقتْ في يديه العصا
فبكى..
وبكتْ في يديهِ
عيونُ العمى

تبدأ لحظة الإقفال الشعرية بتعيين المكان على نحو مخصوص ومتمركز ومحتشد إشارياً وظرفياً «هنا»، وهي تكتظّ بالوعود التي ما تلبث أن تتمظهر في الجملة الشعرية الأولى «أورقتْ في يديه العصا»، وقد تحوّلت فيها (يديه) إلى أرض خصبة مشبعة بالماء والخضرة والربيع، وتحولت (العصا) إلى شجرة دائمة الخضرة والثمر، يؤدي فيها الفعل المنتخب بعناية تشكيلية فائقة دوراً شعرياً استثنائياً.

لاشك في أنّ هذا الوضع الشعري (الذُروي) يبعث في جوهر التشكيل على حالة فرح لا حدود لها، تتحوّل لفرط بهجتها التي لا يمكن أن تستوعبها الحال الشعرية إلى بكاء، إذ تظهر شخصية (الأعمى) لتقدّم خطابها «فبكى..» لأن (العصا) تحوّلت بين يديه إلى إنسان بديل عالي الكفاءة والفعل والإنسانية، على النحو الذي تأنسنت فيه العاهة نفسها وأخذت تبكي بعيونها الغائبة المفقودة «وبكتْ في يديهِ / عيونُ العمى»، لتصل لعبة التضاد وفعالية المفارقة إلى أقصى حدود التشكيل في القصيدة.

هوامش الفصل الثاني:

(1) توابيت عائمة، عبد اللطيف اطيمش، دار الحكمة، لندن، ط1، 2009: 19 ـ 30.

(2) م. ن: 9.

(3) م. ن: 7.

(4) م. ن: 95.

(5) م. ن: 106.

(6) م. ن: الغلاف الثاني للمجموعة، وقد ضمّ آراء أخرى في المجموعة خصوصاً وشعر عبد اللطيف أطيمش عموماً لخلدون الشمعة، وبلند الحيدري، وياسين رفاعية.

(7) م. ن: 5.

(8) م. ن: 19.

(9) للبياض البعيد، عصام خليل، ط1، 2009، دمشق.

(10) ذات زمان... الظلام كان أبيض، طيّب جبّار، ترجمة عبد الله البرزنجي، منشورات الغاوون، السلسلة الشعرية، ط1، بيروت، 2010: 13 – 18.

(11) م. ن: 60.

(12) م. ن: 60.

(13) مثل غيم سكّري، عمر العامري، وزارة الثقافة، عمّان، 2010: 114 – 115.

الفصل الثالث

التشكيل الشعري الإيروتيكي

- موسيقى الحبّ: إيقاع الجسد.
- أنوثة الشعر وشعرية الأنوثة.
- القصيدة الأنثى وأنثوية القصيدة.
- القصيدة الإيروتيكية.

موسيقى الحبّ

إيقاع الجسد

يشتغل أدونيس في قصيدته «موسيقى» على تثوير موسيقى الحبّ من أجل أن تعكس إيقاع الجسد بكل مرونة ورحابة وحسيّة، في عملية تمثيل شعرية تذهب إلى حضن الطبيعة لتعيد إنتاج رؤيتها الإيروتيكية من باطن جوفها، وينوّع في مقاطعه الكثيرة على تجاور الدلالات وتقاطعها وتنافرها وتضافرها في سياق شعري تمثيلي، يذهب بعيداً في بعث التشكيل داخل اللوحة والصورة والحركة والممارسة.

في المقطع الأوّل يرسم أدونيس صورة تتشكّل من شبكة مستويات، منها ما يشتغل في أعماق الصورة وجوهر التشكيل، ومنها ما يحيط بالصورة إحاطة فاعلة لا تتوقّف عند حدود الحراسة وضمان الأمن الفني والجمالي لحيواتها، بل تعمل بوصفها بواعث تشكيلية باثّة تغمر المشهد الشعري بالضوء لإظهار أكبر قدر ممكن من الجمال:

1

خرج الوردُ من حوضهِ

لملاقاتِها،

كانت الشمسُ عُريانةً
في الخريف، سوى خيطِ غيمٍ على خصرِها

هكذا يولدُ الحبّ
في القريةِ التي جئتُ منها

يفتتح المقطع ستراتيجية عمله التشكيلي بالجملة الاستعارية بالغة التكثيف والإثارة والسيميائية والتمظهر «خرج الوردُ»، لتعلن الجملة السرد شعرية المجازية عن حصول خرق جمالي في الفضاء الطبيعي، بكلّ ما يعنيه الفعل «خرج» هنا من طاقة تدليل وحراك، ومن انتماء إلى مرجعية ذات طبيعة أسطورية وتاريخية ودينية لا حدود لها، على النحو الذي يلبس الفاعل «الورد» لبوس البطولة والسير في فضاء بكر يمنح فعل الخروج حساسية أخرى، تسهم في كشف معالم أفق التوقّع المتاحة وغير المتاحة في منطقة القراءة.

شبه الجملة الملاصقة للجملة ملاصقة لفظية ودلالية وصورية «من حوضه» ترسم صورة المكانين وتشكّل رؤيتهما معاً، إذ هي تشير تشكيلياً وعلامياً إلى منطقة الخروج البؤرية «حوضه» بطبيعتها الضيّقة المحدودة والدائرية الواقعة تحت مستوى النظر التشكيلي، وتشير في الوقت نفسه إلى منطقة الدخول التي ينفتح لها الفضاء العام بأكمله، فهي تخرج من الحوض (المقيّد) في الزمان والمكان إلى الحياة (الحريّة) في الزمان والمكان، وبذلك يكتسب الفاعل الشعري التشكيلي (الورد) قوّة التمظهر بشخصية حرّة ترعاها الطبيعة والشعر والصورة الجديدة، بما يمنحها طاقة هائلة على تثمير الممكنات الشعرية اللاحقة في التشكيل.

يحصل أكبر قدر ممكن من حساسية التمثيل التشكيلي للصورة الشعرية في رسم مبّرر سرد درامي لحدث الخروج «لملاقاتها،»، فتدخل شخصية الأنثى في فضاء الحدث الشعري، ويتفتّح حدث جديد في سردية التشكيل الشعري متمثلاً بالملاقاة، ولعلّ الطبيعة الشعرية للفظة «ملاقاة» تطفح بقدرة شعرية خاصة على المشاركة والتفاعل والتعالق، لا يمكن أن يحققها الدال «للقاء» مثلاً، إذ الملاقاة تتحرّك في المجال الشعري بروح إيروتيكة كامنة ومضمرة، وتعكس ملامح حياة وجدانية وعاطفية سابقة تسهّل حصول الملاقاة وليس اللقاء المجرّد.

تنتهي حكاية الورد الشعرية بنيّة الملاقاة، في حين يتّجه الراوي الشعري كلي العلم نحو المحيط الطبيعي الخارجي، كي يصف ما يمكن أن يسهم في تغذية الحكاية الشعرية وتعزيز رؤيتها التشكيلية داخل طقس التعبير والتصوير «كانت الشمسُ عُريانةً»، إذ إنّ الدلالة الماضوية للفعل الماضي الناقص المقترن بتاء التأنيث الساكنة (كانتْ) تحيل في خطاب الراوي على الآنيّة، لتأتي لفظة (الشمس) بكلّ بهجتها ونورها وقوّة حضورها في غاية التمظهر والمثول بين يدي الحكاية (عُريانة)، وهي تعكس صفاتٍ إيروتيكية تامة الوضوح والإشعاع والعفوية، على النحو الذي يسهم في تطوير البنية التشكيلية لمشهد الورد الخارج من حوضه لملاقاتها، بما يمكن أن تزوّده الشمس من حرية أكبر لممارسة الرغبة والحب تحت النور العاري للشمس.

لا تكتفي الشمس بتقديم عريها عربوناً لرعاية حالة الحبّ المحتمل وقوعها في لحظة الملاقاة المرتقبة، بل يخصص الراوي الشعري فيها فصلاً منتخباً يصلح للحبّ والعري والمغامرة والتغيير والتطلّع نحو الآتي «في الخريف»، وحين يجد الراوي أن فضاء العري الكامل للشمس يحتاج إلى تعديل تشكيلي يضاعف من طاقة الرؤية الجمالية للمشهد، فإنه يضع لمسة

تشكيلية خاطفة على صورة الشمس العريانة «سوى خيطِ غيمٍ على خصرِها»، كي يكسر نسق العري الكلّي ويفتح ثغرة تشكيلية في واقع الصورة.

إنّ (خيط غيم) بشفافيته المخاتلة وهو يحيط بخصر الشمس (خصرها) يشعل حراكاً تشكيلياً جديداً في عموم المشهد، ويقسم الصورة المؤنسنة للشمس على قسمين، ويجعل منها صورة أخرى غير الصورة الأولى الموصوفة بالعري الكامل، على النحو الذي يجعلها ذات معنى آخر، وقيمة أخرى، وصورة أخرى، ترفع من شأن التشكيل وتضاعف من طاقته الجمالية في التعبير والتصوير.

بعد استقرار التشكيل على هذه الهيئة يخرج الراوي الشعري من محيطيته وخارجيته لتلعن عن حضور ذاتيته، حين يقرّر حصول ولادة الحبّ استناداً إلى معطيات التشكيل الشعري السابق المتمثل باستقرار الصورة «هكذا يولدُ الحبّ»، ويعكس هذا الإعلان رغبة الراوي في عزف موسيقى الحبّ على إيقاع التشكيل، ومن ثم إحالة هذا المظهر التشكيلي لولادة الحبّ على المكان الخاص به «في القرية التي جئتُ منها»، بحيث تستقرّ كلّ مظاهر التشكيل في المرجعية المَكانية التي ينتمي إليها الراوي، أو تنتمي إليه هي (القرية)، في نظام صوغ شعري يزاوج فنياً وجمالياً بين عناصر التشكيل الشعري المتنوعة لاستظهار الفضاء الشعري الإيروتيكي، الذي يحيل على الزمن والمكان والحال والصورة والحركة، الخارج والداخل، الظاهر والباطن، الحسّي والروحي، ضمن رؤية دائبة لا تتوقف عند حدود الوصف بل تتجاوز ذلك نحو الإسهام في التشكيل.

في المقطع الثاني المتّصل تشكيلياً وأدائياً وسيميائياً بالمقطع الأوّل تنتقل رواية الحدث الشعري من الخارج الوصفي إلى الداخل الفعلي، وتبدأ

آلة الوصف البالغ الإيروتيكية والحسيّة بالشروع في فتح الصورة على أفق تواصلي كثيف وعميق وحيوي، يعيد مسار العملية الشعرية بطريقة دائرية نحو نقطة الاستهلال:

2

- فمُك الضّوءُ لا حمرةٌ
تليقُ بآفاقه،
- فمك الضوءُ والظلُ
في وردةٍ

المقطع يستجيب لفضاء تشكيلي منتج بدلالة التحرّك في منطقة الأنثى التي سعى الورد الخارج من حوضه إلى ملاقاتها، وينتخب «فمك» بوصفه العلامة الإيروتيكية الأكثر حضوراً وظهوراً ولفتاً للنظر الحسّي في مظهرية الجسد، ليصل (الشمس) بها في حركة استعارية خاطفة «الضوء»، لا تتوقّف عند هذا الحدّ الاستعاري المغني بل يزداد حجم الاستعارة وتنفتح سعتها على مجل مجازي أوسع «لا حمرةٌ / تليقُ بآفاقه،»، إذ يتميّز بهذه الفرادة حيث تكون آفاقه الضوئية عصية على تقبّل أية حمرة ممكنة لفرط قوّة الضوء فيها.

يمتدّ الفضاء الاستعاري في الصورة الثانية المضافة «- فمك الضوءُ والظلُ»، إذ يُعطف (الظلّ) على (الضوء) كي يكتمل التشكيل الفضائي للموصوف «فمك»، ولا تكفي الصورة هذه العلاقة التعاطفية بين الضوء والظلّ بل تتجاوز ذلك نحو علاقة استعارية أخرى «وردة»، التي هي حاصل موازاة «فمك» مع «الضوء والظلّ».

إنّ هذا التموّج في التشكيل الذي تتشيّد عمارته بثلاثة مستويات أو

خطوط استعارية، تبدأ بالمركز الصوري البؤري «فمك»، ثم الخط الثاني «الضوءُ والظلُّ»، وانتهاءً بالخطّ الثالث حيث تتجمّع كلّ الخيوط فيها «وردة»، إذ في حين خرج الورد من حوضه في المقطع الأوّل لتحقيق الرغبة الإيروتيكية في الملاقاة، نجد أن الحراك الشعري في نهاية المقطع الثاني يعود إلى مستقرّه مرة أخرى واضعاً الضوء والظلّ في «وردة».

أنوثة الشعر وشعرية الأنوثة

يتقدّم سؤال الأنوثة والأنثوية والنسوية وقضايا المرأة ومشكلاتها بوصفه واحداً من أخطر أسئلة الثقافة العربية الراهنة وأكثرها حضوراً في فضائنا الثقافي الحديث، وقد تأثث هذا السؤال بشبكة هائلة من التعاريف والمفاهيم والمصطلحات والمناهج والرؤى، حتى بات في الكثير من مستوياته بالغ التعقيد والإغماض (وربما التشويه أيضاً)، لفرط التداخل والتعارض والتباين والتضارب الذي تعرّض له هذا السؤال وذهب عند المشتغلين فيه وعليه مذاهب شتّى، اختلطت فيه الأمور - وربما تلوّثت - إلى الدرجة التي يبدو فيها وكأن الموضوع الأصل قيد البحث والرصد والقراءة صار باهتاً، قياساً بالماحكات والمساجلات والمزايدات والجدل العقيم والعنيف الذي حدث بشأنه.

انطلاقاً من هذا المدخل الإشاري تسعى مقاربتنا هنا إلى التدخّل في جوهر فعالية هذا السؤال الخطير، من خلال حقل الخطاب الشعري وهو يتمثّل حساسية الإشكالية الخصبة التي وصفناها هنا بأنوثة الشعر وشعرية الأنوثة.

تنتخب مقاربتنا في هذا السياق قصيدة «بداوة»[1] للشاعرة روضة الحاج، وتتوافر سبل حججنا لهذا الانتخاب من كون الفاعل الشعري هو المرأة الشاعرة، فضلاً على أن الموضوع المشتغل في القصيدة ينهض على

فكرة تأنيث الشعر بطريقة ما، مستنداً في ذلك إلى رؤية خاصة في شعرية الأنوثة ينبغي استقراؤها نصياً.

عتبة العنوان «بداوة» تحيل على رؤية معينة وخاصة جداً لمفهوم المرأة / الأنثى ودورها في الحياة البدوية (المفتوحة / المغلقة)، إذ إن مفردة «بداوة» تفترض تصوّر ثقافة معينة معروفة جداً في الحياة العربية، لا بل إن أصل الحياة العربية وجذورها الأصيلة هي حياة بداوة وجذور بداوة، بكل ما يحمله هذا الدال من معانٍ وفضاءات ومفاهيم وحساسيات وطبيعة وتاريخ وجغرافيا وموروث وغير ذلك.

فضاء «بداوة» هو فضاء ذكوري بطبيعة الحال، المرأة فيه كياناً مكمّلاً لحاجة البدوي ولا تتمتّع بشخصانية قوية قادرة فيها على فرض أنموذجها، فهي تتلقّى الأوامر من الرجل وتنفذّها - غالباً - من دون مناقشة، لأن أوامر الرجل في المجتمع البدوي تكتسب شرعية القوّة والصحّة والفرض، وليس بوسع المرأة إلا التيقّن من أن أوامر الرجل صحيحة وشرعية وواجبة التنفيذ دائماً.

لذا فإن وضع عتبة العنوان بهذه الصيغة التنكيرية المجرّدة «بداوة» إنما يعبّر تعبيرياً سيميائياً عميقاً عن سطوة الدلالة، وشموليتها، وتاريخيتها، وسعة حضورها، وبدائيتها، وانفتاحها على شبكة معانٍ ودلالات معتّقة.

ويمكننا التوجّه من عتبة عنوان القصيدة «بداوة» إلى عتبة عنوان المجموعة الشعرية الموسومة بـ «للحلم جناح واحد»، من أجل تقصّي حساسية العلاقة بين عنوان القصيدة وعنوان المجموعة، لا سيما وأن عنوان المجموعة «للحلم جناح واحد» هو عنوان مستقلّ محيط وجامع وحاوٍ لعنوانات القصائد كلها، وليس عنواناً لأحد قصائدها كما يفعل الكثير من الشعراء حين يضعون عناوين لمجموعاتهم الشعرية.

إن عنوان المجموعة الشعرية «للحلم جناح واحد» يمكن قراءته قراءة تأويلية معينة ترسم مساراً يتفاعل فيه على نحو ما مع عنوان القصيدة المنتخبة «بداوة»، فإذا قاربنا الحياة بمنظورها السوسيوثقافي على صعيد التشكيل الثنائي الجدلي، سنجد بأنها على هذا الصعيد تتألف من جناحين متضادّين في المفهوم والرؤية «بداوة / حضر»، وأنّ المجتمع العربيّ عموماً بدويّ أكثر منه حضريّ بفعل عوامل كثيرة - تاريخية وجغرافية - تحدّث عنها المشتغلين في هذا الحقل كثيراً.

وفي السياق الثنائي ذاته فإن الإنسان في تكوينه النفسي والوجودي والعاطفي والفلسفي والحضاري يتألف أيضاً من جناحين هما «الذاكرة / الحلم»، والإنسان العربي بطبيعته أيضاً يسكن في منطقة الذاكرة أكثر من فضاء الحلم، وإذا ما اجتهدنا تأويلياً في صوغ معادلة سيميائية / رياضية تقارب بين الثنائيتين، ربما اكتشفنا - في مستوى معيّن من مستويات القراءة - أن البداوة تقابل الذاكرة، والحضارة تقابل الحلم، على النحو الذي يجعل من جناح الحلم نافذة للإطلال على الحضارة التي هي على تضادّ من البداوة.

إذن المستوى العلامي للعنوان «للحلم جناح واحد» في هذا المنظور الشعري يجعل من حلم تحوّل البداوة إلى حضارة حلماً شبه مستحيل، إذ إنّ الجناح الواحد مهما بلغ من القوّة والتوق والتمنّي والرغبة والحضور فليس بوسعه الطيران من مكان قارّ إلى مكان آخر مغاير ومختلف، لأن فعل الطيران عملياً لا يحصل إلا بجناحين اثنين.

مما يقودنا في سياق قراءة عنوان القصيدة «بداوة» إلى إدراك أن الفعل الشعري والفاعل الشعري والمفعول الشعري تمكث كلّها في منطقة الذاكرة / البداوة، وأن توقها الحلمي للتحوّل إلى منطقة الحلم / الحضارة محكوم عليه بالإخفاق.

لذا سنجد أن خطاب القصيدة الأنثوي يذعن إذعاناً شديد المثول بين يدي هذا التصوّر، ويستجيب له استجابة تنتمي إلى فضاء الذاكرة، أو الحلم بجناح واحد، مع رغبة دفينة ساقطة في الأعماق بالوصول إلى فضاء قادم يتمكّن فيه الحلم من التسلّح بجناحٍ آخر، يجعل من إمكانية طيرانه نحو الحضارة أمراً قابلاً للتحقق في زمن ما.

تبدأ القصيدة «بداوة» بفعل أمري من طرف الراوي الشعري الأنثوي «سافرْ»، لكنه على صعيد السياق لا يتقصّد الأمرية، بل تتوارى خلف هذه الصيغة الأمرية بمستواها النحوي صيغة دلالية تنهض على التوسّل:

سافرْ معي

إن الفعل «سافرْ» المسند إلى (معية) ضمير المتكلّم الأنثوي «معي»، يقوم على فضاء الاقتراح لا الفرض، ويحمل في طياته الكثير من معنى التودّد والالتماس والتمنّي، بكل ما ينطوي عليه دال السفر من دلالات ومعانٍ أسطورية وملحمية وحكائية وحيوية، فضلاً على معناه الشعري ذي الحساسية البالغة الخصوصية.

لكنّ هذه الدعوة سرعان ما تنقطع لتقترح خياراً آخر يُفترض أن يكون موازياً لاختيار السفر، يعلنه حرف التخيير والإباحة «أو» الذي يخيّر الآخر المحاوَر «الذكوري» ويبيح له التصرّف بين أمرين:

أو

ثُرْ.. ومرنّي بالبقاء

الصورة التخييرية الأولى المقترنة بالفعل «سافر» تنفتح على حراك فضائي لا حدود له، وتقترح بإسنادها إلى «معي» حكاية ترسم صورة المحبة والوئام والفرح القادم، لكنّ الصورة التخييرية الثانية بعد حرف التخيير والإباحة «أو» تقترن بفعلين مناهضين تماماً لفعل الصورة الأولى هما «ثرّ / مرّني».

الفعل الأوّل «ثرّ» فعل أمري تحريضي يدعو الآخر الذكوري إلى الثورة التي تستحضر كلّ معاني الذكورة، عبر اختيار مسار آخر غير مسار السفر في الصورة التخييرية الأولى، والدخول في مسار جديد لا يمكن لفعل الثورة «ثرّ» أن ينجزه وحده، لذا فإن المجال البصري الذي يتمرأى الفعل في حدوده ينتهي إلى « ..»، قبل أن تسهم واو العطف في اقتراح فعل آخر معطوف على الفعل الأوّل «ومرني»، ينبع دلالياً من فضاء الفعل «ثرّ» إذ يتولّد معنى الأمر من معنى الثورة.

الفعلان المتعاطفان «ثرّ.. مرّني» يتمركزان تمركزاً شديد الفعّالية في منطقة الذكورة المهيمنة الطاغية، حيث يتوسّل خطابُ الأنثى الفاعلَ الذكوري لاستخدام كلّ صلاحياته الذكورية المتوارثة لإشباع حسّ الأنثى بالمثول والإذعان والاستسلام، ولاسيما أن الجار والمجرور الملحقان باستكمال المعنى «بالبقاء» تضاعف من هذا الحسّ، وتُلغي تماماً حركية فعل الاحتمال التخييري الأول «سافرْ معي»، لتستبدل به المكوث والاستقرار والسبات والثبات والصمت وهي تحيل علاقة الذكورة بالأنوثة على منطقة الحريم، على النحو الذي تكون فيه المرأة تابعاً وليس شريكاً.

ثمّ ما تلبث الأنا الأنثوية الراوية أن تنفتح على فضاء التبرير والتفصيل والدفاع عن الأنموذج المثولي والإذعاني تجاه هيمنة الذكورية، لتربط الحالة التي تستدعي فيها ذكورية الفاعل وتقترح هي عليه فعل

التسلّط والطغيان والدكتاتورية «ثرْ / مرْني»، بحاجة نفسية وشعورية تعاين فيها فعل البداوة بوصفه علاجاً وملاذاً ومخلّصاً:

أحتاج أحياناً
لبعض بداوةٍ

فالحاجة صريحة لا مواربة فيها بتعبير الفعل الأنوي الصارخ «أحتاج»، على الرغم من ارتباطها بمعنى التحيين الزمني «أحياناً» وهو ينفتح على احتمالية محدودة ترتبط بزمن معين وحال معينة، وعلى الرغم من الصورة البعضية المرتبطة بالبداوة «بعض / بداوة» أيضاً، إذ تصغّر صورة الحاجة «أحتاج» وتختزلها إلى أضيق مساحة ممكنة في المجال الدلالي الممكن للتحيين والبعضية.

إلا أن فعالية التحيين والبعضية وهي تضيّف فعل الحاجة إلى مستوى فضائي ضئيل، لا تشبع حاجة الراوي الشعري الأنثوي للتمثيل والدفاع والتبرير، بل تخضع هذه الصورة أيضاً إلى مزيد من التوسّع في مقاربة إشكالية الأنوثة / الذكورة، إذ تجعل من الحاجة المحيّنة البعضية للبداوة بمعناها الذكوري المهيمن سبيلاً إلى علاج الصراع الأنثوي الذي يشهده الجسد وتحتويه الروح:

تُقصي التحدّي عن دمي

إن فعل «التحدّي» المشتعل في علامة الجسد «دمي» بوسعه إيقاظ وإلهاب كلّ الطاقة الأنثوية المتحفّزة في المخيال الإيروسي للمرأة، على النحو الذي يحتاج إلى إشباع وإرواء وتموين وسدّ للحاجة، لكنه حين

تتمظهر عشرات الحواجز والتابوهات والحُجُب من أجل أن تحيل دون تفتّح هذا الخيال الإيروسي تفتّحاً فعالياً حرّاً، فإن الحاجة إلى تدمير هذا التحدّي تصبح ضرورة واجبة لا مراء فيها، ولا سبيل سوى إلى استدعاء «بعض بداوة» تتمكّن بما عرف عنها من جبروت وقوّة وسطوة إقصاء فعل التحدّي «تقصي»، كي يظلّ الدم هادئاً وساكناً وقارّاً في مملكة الجسد.

ويتطلّب هذا بطبيعة الحال إسدال الستار على حلم التحدّي وإلغاء حضوره وتدمير تطلّعه، والعودة بالجسد إلى هدوء الحضن الأليف التقليدي للمرأة، حيث يبقى الحلم الأنثوي مرهوناً بيد الذكورة الطاغية الفاعلة والمهيمنة:

وتُعيدني قسراً إلى خدر النساء!!

تتكشّف دوال الصورة وأدواتها «تعيدني / قسراً / خدر / النساء» بدلالاتها المعجمية والسياقية والتشكيلية عن عودة متمنّاة إلى منطقة الحرملك، ففعل العودة المقترن بقسوة الأداء تغلق الستارة الشعرية تماماً على أيّ منفذ متاح للحرية الأنثوية، وتلقي بالراوي الأنثوي إلى حضن مرجعيته التقليدية «خدر النساء» حيث تطمئن المرأة فيه إلى عجزها، وتؤول إلى كينونتها الناقصة بوجود من يتسيّد أمرها ويقودها، على النحو الذي لا تحتاج فيه إلى أن تمعن التفكير في مصيرها وتقاتل من أجله، وتركن التحدّي المشتعل في دمها جانباً، وتنحّي فضوله، وتقيّد حراكه، وتؤجّل ثورته.

في منطقة شعرية ـ أنثوية أخرى مواجهة لهذه المنطقة تماماً، تشتغل القصيدة الطويلة الموسومة بـ «جوى»[2] للشاعرة زليخة أبو ريشة على خطاب شعري أمري موجّه إلى الآخر الذكوري ضمن منظور أنثوي مختلف

ومغاير، تبتعد منطقته كثيراً عن سطوة الإذعان والمثول وطلب العودة إلى «خدر النساء»، ويعمل لحسابه الأنثوي الخاص بمعية حضور وفاعلية الآخر الذكوري:

مُرنّي أن
أتسمّر أمامكَ
كمحرابٍ

الفعل الأمري هنا «مرْني» يتشكّل تشكّلاً مختلفاً في صوغ الفضاء الأمري، لأنه ينفتح فوراً على الجملة المكمّلة «أن أتسمّر / أمامك / كمحراب» التي تسعى إلى تمثيل الجسد تمثيلاً حاد التمظهر والخضوع للتسلّط البصري، من خلال الفعل الأنوي الذاهب إلى وضع الجسد متصلّباً عمودياً، ثابتاً وشامخاً «أتسمّر».

وحصر المسافة بين المرئي (الجسد) والرائي الذكوري الطامح إلى تلقّي نتائج أمريته «أمامك»، في منطقة غير محجوبة ولا مشوّشة ولا عائمة، وقابلة لتلقٍّ كلّي وشامل وحيوي، وتحقيق نقلة نوعية في حركية التوصيف عبر تشبيه الجسد المتسمّر أمام بصر الرائي الذكوري «كمحراب».

إذ يكتنز الجسد هنا بكلّ معاني ودلالات وقيم التجلّي والحضور والبروز والتحدّي، فـ «المحراب» هو صدر المجلس المهيمن على الصورة، وتتمركز في بؤرته وتتجمّع كل إشعاعات البصر الرائية، وحين يتصّل المعنى على نحو ما بمحراب المسجد فإن سيميائية التشكيل الدلالي تأخذ معنى القداسة والرفعة والحضور الديني الكثيف.

يُعاد إنتاج الصورة ذاتها على نحو أكثر اندماجاً والتئاماً وتوحّداً بين الرائي والمرئي، إذ تُلغى المسافة بينهما «أمامك» وتنمحي إمكاني التشبيه،

ليفنى الجسد الأنثوي فناءً إيروسياً في الجسد الذكوري عبر جسر الفعل المقترح «مرّني»:

مرني أن
أختفيَ
في دمكَ..

إن جملة «أختفي / في / دمك» الضاربة في عمق حالة تمنّي التوحّد والفناء والحلول الصوفي المشحون بالإيروسية، تتكشّف عن مساحات تجتهد في إلغاء الحضور المرئي المصوّر القابل للمشاهدة والتلقّي، وتدخل في سياق تعبيري وتشكيلي ينهض على حساسية الغموض والخفاء والغوص في منطقة الظلال «أختفي»، إذ يأخذ أعلى وأدقّ وأشمل أبعاده ورؤاه من خلال الحاضنة الحاوية والمستقبلة، المكتظّة بطاقة الإيروس «في / دمك»، على النحو الذي يتيح فيه فضاء الانغمار هذا فرصة للإشباع والارتواء وقهر الحاجة، ومحو الفاصلة المكانية والزمنية بين الأنا والآخر.

تقترح الذات الأنثوية الشعرية الراوية معادلة منطقية تنظّم موقع الذات الأنثوية في منطقة الآخر الذكوري، تتجلّى بوساطة تفعيل عنصر الكلام بوصفه الآلة الشعرية التي يتمّ من خلالها التعبير عن المفهوم والفكرة:

وكلّمني في الدمعِ
كما تكلّمني في النَشَفانِ

الموازنة الكلامية المقترحة «كلّمني / كما تكلّمني» تتعادل مع ثنائية «الدمع / النشفان»، وتسعى إلى وضع الحال الأنثوية في سياق طمأنينة دائمة وليست

موسمية، بحيث يكون حضورها في الماء «الدمع» مثل حضورها في اليباس «النشفان»، كما هي الحال حين تتحوّل الثنائية ذاتها إلى ثنائية حزن وفرح، اتصال وانفصال، مدّ وجزر، حضور وغياب، سواد وبياض، إيقاع وصمت.

ينحرف الخطاب الأنثوي المتّجه إلى الآخر الذكوري بعد ذلك انحرافاً رمزياً يؤنسن فيه الطبيعة، ويخلع عليها كلّ تطلعاته الأنثوية المشرعة باتجاه منطقة الذكورة:

كلّمِ اليمامَ الذي لا يطيقُ الهديلَ
بعيداً عن شجركَ.

إذ يتحوّل الفعل الأمري «كلّم» إلى دعوة متمنّاة لمحاورة «اليمام / الذي لا يطيق الهديل»، فاليمام هو الأنثى، والهديل هو الرغبة، وعدم القدرة على التعبير عن هذه الرغبة المقترنة بصوت اليمام لأنها مرتبطة بـ «شجركَ»، فالقرب والبعد عن الشجر الذكوري هو الذي يحدّد قدرة اليمام على الهديل والبوح وكشف الرغبة.

ولا شك في أن رمزية «شجرك» تتحرّك على مستويات دلالية كثيرة داخل حاضنة الخصب والنماء والشموخ والتحدّي والجمال والاستقامة والبروز والخضرة، فضلاً على حساسية التمثّل الإيروسي للشكل، ومكانية الاحتواء والاستيعاب والملاذ والملجأ للطيور، ومنها اليمام الذي لا يحسن الهديل خارج رعايتها.

إذا كان اليمام هو رمز الأنوثة حيث يبقى عاجزاً عن التعبير عن حلمه بالحياة والقول والفعل «لا يطيق الهديل»، من دون التواصل والالتحام والعيش في كنف «شجرك» حيث حضور الرمز الذكوري الفاعل شكلاً ومضموناً، فإن المعادلة هنا تتكشّف عن صورة أيروسية تناشد خطاب

الذكورة، ولكنها لا تنسحق تحت وطأة الحاجة إليه بل تقترح عليه وتحرّضه وتعرّفه بالحدود وتسير إلى جانبه.

ثم تتحوّل سلسلة الأفعال الأمرية النامية نمواً درامياً إلى فعل تماس يستوجب فعل تماس أكثر فعالية وحضوراً ونشاطاً، من أجل إحالة الأفعال والحالات والصور والحركات على نشاط خفي وغامض يتصل بالجسد والكلام معاً:

وخذْ يدي لألقطَ بها تمركَ
ذلكَ الذي في الشفة
وذاك الذي في
الكلام.

الفعل الأمري التماسّي «خذْ» وقد ارتبطت فاعليته بآلة الجسد التواصلية الأولى «يدي»، يستهدف تكوين صورته المقصدية من خلال العبور نحو الفضاء الفعلي الذاتي الذي يحقق فيه الفعل مشروعه «لألقط/بها/تمرك»، إذ ينفتح دال «تمرك» على كوكبة من الدلالات التي تكثّف حسّ الإيروس في الكتلة والطعم واللذّة والحلاوة الضاربة في الجذور والمرجعيات، على النحو الذي يعيد إنتاج «شجرك» على نحو أكثر ضراوة وتدليلاً وعمقاً، ويتوازى مع الجسد الذكوري المنتج لـ «التمر» في «الشفة» حيث نبع التواصل الإيروسي مع المقترح الأنثوي، وفي «الكلام» حيث يتجلّى السحر التواصلي الذي يتحرّك بوصفه علامة للجذب والإغراء والتمثّل الإيروسي المعبّر عن فضاء الشخصية وقدرتها على الاستدعاء والاحتواء والضمّ، على النحو الذي يمكن أن تتصالح فيه الأنوثة مع الذكورة في سياق تعبيري سيميائي وإجرائي ينهض على التعادل والتوافق والمواءمة.

القصيدة الأنثى وأنثوية القصيدة

هل ثمة علاقة بين الأنثى والقصيدة؟ ربما يتعالى هذا السؤال الشعري في فضاء التشكيل ليأتي على أهم مفاصل النظر الشعري قوّة وأصالة، ولينفتح على الكثير من القضايا والطبقات والرؤى والقيم والأفكار وأساليب التعبير والتشكيل، لأن حساسية هذه العلاقة لا تتوقف عند حدود أنثوية اللفظ المجرد «أنثى / قصيدة»، بل تتجاوز ذلك عميقاً وواسعاً نحو فضاءات ثقافية وحضارية تحملها القصيدة بدلالة الأنثى والأنثى بدلالة القصيدة، نحو حالة من التصالح والتداخل والتفاهم والتماهي لا يمكن أن تنتهي.

على الصعيد اللغوي والدلالي فإن صيغة الأنوثة ومعناها وطبيعتها وحساسيتها وسيميائها كامنة فيهما (الأنثى والقصيدة) كموناً ظاهراً وباطناً، ربما لا تحتاج مفردة «الأنثى» في هذا السبيل إلى توكيد ذلك أو البرهنة عليه بحكم أنها الاسم المشتق منها والدال عليها، وهي تقابل اسم «الذكر» المشتق من الذكورة، في المعادل الموضوعي والثقافي والاجتماعي والنفسي والجنسي، أما القصيدة فهي التي تحتاج إلى مثل هذا التوكيد وهذه البرهنة عبر أكثر من مستوى وعلى أكثر من صعيد .

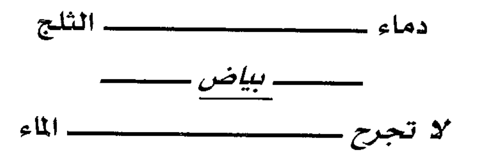
إنّ التشكيل الشعري الأنثوي سرعان ما ينفتح على نموذجه الإيروتيكي بوصفه العلامة الأبرز والأكثر حضوراً في الكتابة والممارسة الفنية والجمالية، إذ إنّ شعرية هذا التشكيل تتضح دائماً بمصيرها الإيروتيكي المعبّر عن شخصيتها

ورؤيتها وقوة حضورها وطريقتها في التعبير عن ذاتها الجمالية، ويتجسّد ذلك عن طريق الدال الشعري والجملة الشعرية والعبارة الشعرية والمشهد الشعري والنص الشعري والخطاب الشعري.

للشاعر أحمد قرّان الزهراني ثلاث مجموعات شعرية هي على تتالي صدورها «دماء الثلج / بياض / لا تجرح الماء»[3]، ولنا أن نقارب عتبات العنونة في هذه المجموعات على أساس إشكالية فضاء هذه المقاربة وهي تشتغل على تحليل وقراءة جدل علاقة الأنثى بالقصيدة، إذ تنطوي عتبات العنوانات هنا على حساسية عالية ذات طبيعة سيميائية في الإحالة على جوهر هذه العلاقة وتشكيل رؤيتها.

العنوانات الثلاثة «دماء الثلج / بياض / لا تجرح الماء»، تبدو وكأنها نسجت في سياق تعبيري ودلالي وجمالي واحد، تشترك فيما بينها لإنتاج قيمة شعرية تبلور فكر التجربة الشعرية وتقترح خطوط تلقيها السيميائية.

سنحاول إخضاع العنوانات الثلاث لخطاطة بسيطة قد يكون بوسعها إنتاج قيمة بصرية دلالية تتيح فرصة أكبر لتلقّي حساسية هذه العلاقة:



يبدو أن الفعل المنفي «لا تجرح» هو الوحيد الذي يتمرأى بطاقته الفعلية في وسط مائي متنوّع المعنى والدلالة واللون والقيمة، فالدال الاسمي المائي «دماء» ترتوي دلالته من مرجعيته اللونية وانفتاحه على مساحة متعددة وواسعة وعميقة من الاحتمالات الدلالية، والدال الاسمي المائي المواجه له «الثلج» يكتسب شكله الإيقوني من كتلويته المهددة بالتلاشي والذوبان في أية لحظة سخونة تداهمه، حيث سيزول بياضه التقليدي ويندرج لونياً وتعبيرياً في سياق

الدال «المائي»، وهو يعطي الفضاء الدلالي العام للعنونة معنى مخصوصاً تكمن فيه على نحو ما علامات أنثوية إيروتيكية، تستعين بالبياض لتعبّر عن جوهرها ورصيدها ومكنونها الرمزي داخل سياق هذا التشكيل المتشابك والمتضافر.

سننتخب من مجموعة الشاعر الزهراني «لا تجرح الماء» قصيدة «جسد» بوصفها قصيدة محورية في سياق منهج القراءة التي اعتمدناها في هذه الرؤية، وهي قصيدة ذات طبيعة غنائية تتزوّد بما أتيح لها من طاقة درامية وسردية كلّما كان ذلك ممكناً وضرورياً ومناسباً، بما يجعلها قصيدة شاملة تتحرّك على حوافٍ كثيرة، وشواطئ كثيرة، وحقول كثيرة، وتتعرّض في ذلك لجملة من الضغوطات للحيلولة دون تحوّلها إلى أنثى حقيقية، ودون خروجها من فضاء الشعر نحو الانتماء المطلق إلى فضاء التشكيل.

عتبة الاستهلال في تشكيلية القصيدة تبدو وكأنها استمرار حيّ لمرجعية حكائية وليست بداية لفعالية شعرية بلا ذاكرة تدفعها باتجاه ولادة جديدة:

تأتي على جسد القصيدة،
مثلما تأتي السحابة فوق ظلّ الريح،
يسحرها اقتباسُ القول من كتب الخرافة،

إذ إنّ جملة «تأتي على جسد القصيدة،» بدخولها الدينامي الحرّ العالي الاستمرارية والتصويرية والتشكيلية، تحيل على ماضٍ حكائي تختزنه وتشير ضمناً إليه وتعبّر عن مكنونه بطريقة انسيابية إخبارية، تحثّ مجتمع التلقّي على تشغيل طاقة الاحتمال والتأويل والبحث والسؤال مباشرة ومن دون عوائق ظاهرة.

وما تلبث أن تضاعف من طاقتها التعبيرية والتشكيلية في هذا السياق حين تمضي الجملة الافتتاحية في عتبة الاستهلال بصنع موازٍ بلاغي يُظهر الصورة بحجم أكبر ودائرة أوسع «مثلما تأتي السحابة فوق ظلّ الريح،»، حيث

تعمل آلة التشبيه هنا على زيادة طاقة التصوير وبلاغته في فضاء التشكيل والتعبير والتدليل.

غير أن صدى التشكيل بمنطقه البلاغي يظهر بواسطة آلية التناص التي تبعث السحر في المشهد «يسحرها اقتباسُ القول من كتب الخرافة،»، لأن هذا الاقتباس المنتج للسحر يحوّل القول إلى مناخ آخر وطعم آخر وحساسية أخرى حين يأخذ من كتب الخرافة، حيث الحكاية مشحونة بالخيال ومكتظّة باللامحدود واللامتناهي، على النحو الذي تسير القول فيه نحو بناء تشكيله وتشييد نصه وإعمار خطابه.

بعد أن يتحوّل جسد القصيدة إلى أنثى، تنفتح الأنثى / القصيدة على مجال تشكيلي أوسع وأعمق وأكثر إيروتيكية وتعبيراً عن لغة الأنثى في خطاب الجسد:

ربما أنثى تعير الشمس نزوتها،
وتمشّطُ شعرها بالنّور سافرةً،
وتعطي صدرها للبحرِ
كي يرسو على شطآنه العشّاقُ،

تبدأ «ربما» الاحتمالية بتقليل فرص التأكيد على حسم حالة التحوّل من القصيدة إلى الأنثى، لتبقي حالة التداخل الإشكالي قائمة بين طرفي المعادلة، لتأتي لفظة «أنثى» حارّة في شعريتها وذاهبة نحو «الشمس» لتؤنثها بفعالية إيروتيكية صريحة «تعير الشمس نزوتها،»، في الطبقة الأولى من طبقات ممارستها الإيروتيكية تحت رعاية الطبيعة.

في الطبقة الثانية المعطوفة على الطبقة الأولى «وتمشّطُ شعرها بالنّور سافرةً،» تنتقل فعالية الأنثة من «الشمس» إلى «النور»، وتتمظهر الحساسية الإيروتيكية في باطن الدلالة الحسيّة لعمل الفعل «تمشّط شعرها» بمساندة

الحال «سافرة»، في السبيل إلى تحقق إيروتيكي أعلى في فضاء الصورة وحدود التشكيل.

وتبلغ درجتها القصوى في الطبقة الثالثة المعطوفة على الطبقتين السابقتين «وتعطي صدرها للبحر»، حيث تتجلّى فعالية الطبيعة المائية «البحر» بكلّ قواها لاستيعاب صدر الأنثى الممنوح لها «وتعطي»، كي تسهم في استكمال مثلث الطبيعة «الشمس / النور / البحر» الذي يرفع الأنثى إلى مرتبة أسطورية تحيل على «كتب الخرافة»، وتستعين بما تيسّر من القول للتعبير عنها والإيحاء بمكنوناتها وقيمها ومخزونها اللذّوي المنتظر.

إذ ما تلبث الإجابة التشكيلية أن تنتهي عند حافة الشمس والنور والبحر بمنطقها المكاني الآسر «كي يرسو على شطآنه العشّاقُ،»، لتتمظهر أكبر حالة من الطمأنينة والاستقرار بالرسوّ الإيروتيكي للعشّاق على الشطآن، بالمعنى الذي تتجلّى فيه كلّ الصور المنتظرة والمحتملة والمتخيّلة عن فضاء لقاء من هذا النوع.

تنتقل القصيدة / الأنثى بعد ذلك إلى مرحلة تشكيل ذات طبيعة ثقافية لا تخفي حساسيتها الإيروتيكية في خضمّ تعبيرها عن رؤيتها الثقافية:

ترقصُ غير آبهة بمن يلتاكها
في شارع ما زال يعبره الحفاةُ الكادحون،
ولم يعوا من وصفه إلا رصيف المخبز البلدي،

فالصورة الرافضة «ترقصُ غير آبهة بمن يلتاكها» تحتفل بمداها الإيروتيكي الخارق لسلامتها المجتمعية الناقدة، إذ إنّ فعل الرقص المضارع المستمرّ «ترقص» يضرب مكامن الاعتراض على تمظهر الجسد في المشهد في الصميم، في حين ينفتح مشهد التشكيل الشعري المعبّر عن جوهر الحراك الثقافي على المكان «في شارع ما زال يعبره الحفاةُ الكادحون،» من جهة، وعلى الزمان «ولم يعوا من وصفه إلا رصيف المخبز البلدي،» من جهة أخرى، ليضع

التشكيل الشعري في موضع الصورة، ويخفي مشهد الرقص المتمرّد خلف غلالة شفافة تحيط الصورة بطبقة مرآوية تشفّ وتوحي أكثر مما تعرض.

تستمرّ كاميرا العرض التشكيلي الشعري لمشهد الفضاء بتعميق مكامن الصورة الثقافية للشخصيات الشعرية التي دخلت محيط السرد الشعري في القصيدة، تلك الشخصيات التي انكفأت على نفسها وانشغلت بهمومها البسيطة المألوفة والمعتادة، بعيداً عن مشهدية الرقص وكرنفاليته وتفرّده التي ما تزال تثري المشهد التشكيلي للوحة الشعرية بمزيد من الرفض والتمرّد والعرض الإيروتيكي المستفزّ:

لا يدرون من سمّى الشوارعَ،
لا عليهم
كل ما يعنيهمو خبز الصباح،
وكوب شاي،
إن بنعناعٍ وإن لا،
لست أدري،
كلّ ما في الأمر أنثى تعبر الآن القصيدة.

إذ تنتهي الحكاية الشعرية بعد تلخيصها التشكيلي العالي الاختزال في غياب معرفة الشخصيات عن التسمية «لا يدرون من سمّى الشوارعَ،»، وغياب الرغبة في الحماس نحو الاقتراب من هذه المعرفة «لا عليهم»، واختصار كل ذلك في «خبز الصباح / كوب شاي»، وهي تصبّ في (لا أدرية) الراوي الشعري التي تنسجم مع مزاج الجهل المحرّك لفعالية الشخصيات الشعرية الكامنة في الهامش، والسعي إلى تبسيط الحكاية وتقزيم جرأتها وإلغاء كرنفالها التشكيلي «كلّ ما في الأمر أنثى تعبر الآن القصيدة»، وصولاً إلى تحييد خطورتها على حساسية التلقي المجتمعي في سياق رؤية ثقافية محددة.

يبدأ دال الجسد بالتمظهر في في جلبة التماهي والتحويل والتصادي بين لسان القصيدة ورائحة والأنثى، ويتشكّل بعده الثقافي والرؤيوي بفعالية أنسنة عميقة ترتفع به إلى مرتبة عالية ومقام رفيع، يتسّع به فضاؤه ويتكثّف أداؤه:

جسدٌ أحاديٌ تقدّس سرُّهُ،
لا يقرأ الفنجانَ في الصلوات،
لكنْ يقرأ الشعر المغنّى،

فهو واحد فرد لا شبيه له «أحاديّ»، وهو مميّز بعمق سرّه الروحاني وقدرته على التواصل الحرّ مع فضاء الغيبيات «تقدّس سرُّهُ،»، في حين تنفتح ممارسته الإنسانية مشتبك ومتداخل وغامض أولاً «لا يقرأ الفنجانَ في الصلوات،»، يجيب على بعض أسئلة الغيب والتوقّع والحلم عبر التوازي المضاد بين «لا يقرأ الفنجانَ» و«الصلوات»، منتقلاً ثانياً عبر أداة الاستثناء المخففة «لكنْ» إلى ممارسة تقليدية احتفالية ذات طبيعة كلاسيكية «يقرأ الشعر المغنّى»، على النحو الذي يؤسس له تشكيلاً مركباً ومعقداً يضاعف من لغزيته.

ثم ينتقل الراوي الشعري إلى منطقة محايثة لتشكيلية الجسد في الصورة السابقة من أجل أن يعرض فيها الفعالية الإيروتيكية المعلّقة في ذاكرة النص، باستخدام شبكة دوال مثمرة تنتج هذا الفضاء بقوّة وحيوية:

رغبة الأنثى إذا ما استسلمت في خلوةٍ محمومةٍ
لا تستكين من الصبابة،

فحساسية الدوال المؤلّفة للحراك الشعري في هذا التشكيل «رغبة/الأنثى/استسلمت/خلوة محمومة/لا تستكين/الصبابة»، تشتغل كلّها في سياق تكثيف وتركيز الحسّ الإيروتيكيٍ وتفعيل فضائه وتعزيز مجاله الفعلي والجمالي.

وتتمّ هنا الاستعانة بالخارج الروحي لتعبئة طبقات التشكيل بخاصيّة صوفية ترتفع بجدوى الفعل الإيروتيكي إلى مصاف الأفعال الاستثنائية الكبرى:

حكمة الصوفيّ حين يلوكُ بعض دعائه،

تتسلّ كاميرا الراوي الشعري وهو يتابع بشغف ما يحصل القصيدة وقد تحوّلت إلى أنثى، ليكتشف عبر رصده الدقيق بعضاً من العالم الداخلي السرّي للأنثى بموازاة العالم الداخلي السرّي للقصيدة، وهي تطفح شبقاً ورغبة بحراك جسدي دائب لا ينضب:

أنثى تداعبُ بعضها نزقاً وتهذي،
ربما مسٌ حميميٌ غشاها،
لست أدري...
كلّ ما في الأمر عفريتٌ تسرّى بوليده.

إنّ التشكيلية الإيروتيكية في هذا المقطع تتمظهر بثلاث انبثاقات تكاد تؤلّف عنقوداً حكائياً مستقلاً، الانبثاقة الأولى تتمثل بالممارسة الذاتية (السريّة) وهي ترتفع بصورة الأنثى إلى أبلغ درجات التجلّي الإيروتيكي الحميم والمحموم، وتتوقف الانبثاقة الثانية عند (لا أدرية) الراوي الشعري الذاتي «لست أدري...»، أما الانبثاقة الثالثة فهي تلخيص حكائي تشبيهي يسعى إلى تحقيق ضربة بلاغية استثنائية في جوف الصورة «كلّ ما في الأمر عفريتٌ تسرّى بوليده»، من أجل الارتفاع بمصير التشكيل الشعري الحكائي نحو المستوى المطلوب.

تتكشّف العلاقة الجدلية (الحواريّة) الدائرة بين القصيدة والأنثى عبر جسر الجسد عن تجلٍ إيروتيكيّ كثيف، يعالج المشهد معالجة درامية تتطوّر فيها الوحدات الشعرية المؤلّفة لحركية المشهد على وفق ستراتيجية مهندسة بوعي واضح:

تأتي على جسد القصيدة،
كلما آنستُ معنىً ضاق بي صوتي،
خلاسيٍّ إذا ما افتضّ من شبقٍ،
وأرخى ضفتيه على غلالته الرقيقة،
نزّ بالحمى،
وشقّ الكهف،
شقّ الكهف حتى ينزوي متوحداً في ذاته وجدا،
وغنّى حلمه الورديّ،
لم ييأس،
ولم تيأس،

المشهد الشعري مشحون بطريقة بالغة التعقيد والتركيز الإيروتيكي، وتسهم في مضاعفة القيمة الإيروتيكية المنتجة لمعنى معين كامن في وحدة الجسد، وهو يعمل بكثافة فعلية تثميرية تنمو نمّواً دراميا، وتستوي في سياق السرد الشعري بوصفها مثيرات سيميائية ولحظات تنوير تعمّق قوّة حضور الفضاء الإيروتيكي في ثنايا المشهد وتفاصيله «تأتي / آنستُ / ضاق / افتضّ / أرخى / نزّ / شقّ / شقّ / ينزوي / غنّى / لم ييأس / لم تيأس»، متلاحمة مع الدوال ذات الطبيعة الدلالية والإيحائية الإيروتيكية داخل إطار تلاحم لفظي ودلالي وتركيبي بين القصيدة والأنثى والجسد، في نسيج شعري يؤلّف مظهراً أساسياً من مظاهر التشكيل الشعري المطلوب وصولاً إلى المعمار الكلّي للهيكلة التشكيلية في القصيدة.

لكنّ الجسد بحكم ذكوريته اللفظية هو الذي يتحكم في مسيرة هذه العلاقة التلاحمية، على النحو الذي تستجيب له الأنثى مثلما تستجيب له القصيدة، في سعي دراميّ وسرديّ حثيث يتحرّك باتجاه تشييد معالم التشكيل الشعري على أكمل هيئة:

تماهت فيه حتى ظنّها جسداً هلامياً

يشفّ عن الغواية،

كلما صبأتْ أعادتْ وجهها للنار

تعبدهُ،

وتسخرُ من قداسته،

رسولٌ وجهها للوالهين،

تعيّ مكامنه الخبيئةَ،

لست أدري...

كل ما في الأمر أنثى ومكيدة.

لعلّ جملة «تماهت فيه» ترتفع في طاقتها التعبيرية إلى مستوى الإيحاء بحساسية التشكيل التي تتجّه القصيدة نحوها، إذ إنّ الجملة الموازية «حتى ظنّها جسداً هلامياً» تعمل هي الأخرى في السياق نفسه، ترتفع بقيمة الجسد إلى الدرجة الهلامية حيث تكتسب بذلك قيمة شعرية أكبر في سياق مراحل التشكيل، فتنفتح صورة الظن «جسداً هلامياً» عن مشهد شعري حكائي ينطوي على كلّ الممكنات السردية المطلوبة، من المستوى الوصفي التصويري «يشفّ عن الغواية،»، إلى المستوى الحوار لصراعي «كلما صبأتْ أعادتْ وجهها للنار»، إلى المستوى النتجي ذي الطبيعة القدسية «تعبده»، إلى رفض هذه القدسية واستنكارها «وتسخرُ من قداسته،»، في دينامية شعرية تندفع بحماسة درامية عالية نحو مصير التشكيل الشعري الذي تتجلّى طبقاته تجلياً أصيلاً ونشيطاً وفعّالاً بدرجة كبيرة.

حتى ينتهي رسم المشهد الشعري إلى نوع من الاستقرار الصوري المتكامل الأبعاد داخل سياق الفضاء التشكيلي المقترح «رسولٌ وجهها للوالهين، / تعيّ

مكامنه الخبيئة،»، في مقاربة الخارج في الجملة الشعرية الأولى، ووعي الداخل في الجملة الشعرية الثانية، حتى تستقرّ بين يدي الراوي الشعري وهو يعلن لا أدريته اللازمة «لست أدري...»، ومن ثمّ إلقاء الحقيقة التي تختزنها ذاكرته بأسلوب تبسيطي عفوي «كل ما في الأمر أنثى ومكيدة»، إذ يمكن النظر إلى «مكيدة» بوصفها بديلاً لـ «قصيدة» في مواجهة «انثى».

يتكشّف الجسد – وقد هيمن منذ عتبة العنونة بصيغته المفردة المنكرة «جسد» على مقدّرات القصيدة - عن رؤيا شعرية مستقلّة تلعب في المنطقة الساخنة الوسط بين القصيدة والمرأة، تؤمم فيها حقل الشعرية وتمارس فيه رغبتها فيلا اللعب والتشكيل كما تشاء:

جسدٌ بغيّ لا يمسّ النار مرتبكٌ
كنصّ مشبع بالنثر،
تكتبه نساءٌ عاشقاتٌ للحكايا،
ليس من أفكارهنّ الجنس،
لا يمنحن أبطال الرواية
حقهم من سلطة الأجناس،
يكتبن القصيدة دونما وزن غنائيّ،

يكتسب «جسد» شبكة متلاحقة من الصفات والخصائص النوعية التي تعبّر عن استقلاليته وتحيل على حقله المؤمّم، ويمكن رسم خطاطة بسيطة تعكس بصرياً مركزية «جسد» في ظلّ ما يحيط به من صفات وخصائص وإمكانات مغذّية:

بغيّ ———————— لا يمسّ النار
جسدٌ
مرتبكٌ ———————— كنصّ مشبع بالنثر

هذا الجسد المحاط بكلّ هذه الأسوار المضادّة التي تهدّد وجوده في مستويات متباينة ومختلفة، لكنها تلتقي كلّها في منطقة محاصرة الجسد وتعبئته بمعنى محدد يمكن أن يخدم فكرة وقوعه دائماً في منطقة الشك والريبة وعدم الطمأنينة.

وحين يهبط الجسد من منصّته الشعرية إلى مقام النثر «كنصّ مشبع بالنثر» فإنه يقع في دائرة الاتهام، لذا فهو يحال مباشرة على كاتبات غير كفوءات وغير مخلصات للشعر والحبّ والحياة بقدر إخلاصهنّ للنثر الحكائي «تكتبه نساءٌ عاشقاتٌ للحكايا،»، إذ هنّ يعشن في دائرة الوهم «ليس من أفكارهنّ الجنس،»، ويتدخّلن في مصير عناصر السرد بما يناسب رؤيتهنّ وخيالهنّ الحاجب والمانع «لا يمنحن أبطال الرواية / حقهم من سلطة الأجناس،»، ويجرّدنَ القصيدة من إيقاعها الغنائي «يكتبن القصيدة دونما وزن غنائيّ،» كي تصبح جديرة بالنثر وتقاليده وأعرافه وقيمه.

تنتقل بعد ذلك كاميرا التعريف والتصوير باتجاه هذه الفئة الفاعلة في القصيدة «نساء عاشقات»، لتكريس وجودها النوعي في القصيدة، ولبناء وتشييد وتشكيل الرؤية المطلوبة عنهنّ ولهنّ، ولتبرير الدور المتميّز لهنّ في دائرة عمل القصيدة:

نساءٌ عاشقاتٌ للحديث الحرّ،
تفاحٌ شهيّ ناضجٌ للحبّ،
وردٌ ناعمٌ «لا يجرد الخدّين»
سحرٌ غامضٌ متخلّقٌ من نطفةٍ نشوى،
شرابٌ سائغٌ،
وحمامتان تعلقان قلادتين على جدار جانبيّ،
نزوتان شبيهتان تروضان قصيدة غزلية،

التعريف هنا تعريف وصفي تشكيلي وسينمائي ودرامي وسردي باذخ، لا يتوقّف عند حدود الثقل التعريف بتركيز وتكثيف وبلاغة خالصة، بل يتجاوز ذلك إلى تعريف التعريف عبر فتحه على معانٍ ودلالات أوسع وأكثر سيميائية، ويمكن تحقيق معاينة بصرية لهذا المشهد على هذا النحو التفصيلي:

نساءٌ ـــــــ عاشقاتٌ ـــــــــــــــــــ للحديث الحرّ،
تفاحٌ ـــــــ شهيٌّ ـــــــــــــــــــــ ناضجٌ للحبّ،
وردٌ ـــــــ ناعمٌ «ـــــــــــــــــــ لا يجرد الخدّين»
سحرٌ ـــــــ غامضٌ ـــــــــــــــ متخلّقٌ من نطفةٍ نشوى،
شرابٌ ـــــــ سائغٌ، ـــــــــــــــــــــــــ

إذ يتضّح تماماً كيف أنّ «نساء» تنحدر أفقياً إلى «تفّاح / ورد / سحر / شراب»، وتمتدّ أفقياً نحو الصفة «عاشقات» التي تنحدر بدورها أفقياً على شبكة الصفات المحددة لبدائل «نساء» وهي «شهيّ / ناعم / غامض / سائغ»، والأمر نفسه ينطبق على الفضلة النعتية وهي تؤدي دوراً بلاغياً مضافاً ومضاعفاً «للحديث الحرّ»، وانحداره على «ناضج للحب / لا يجرّد الخدّين / متخلّق من نطفة نشوى»، بكلّ ما يعكسه ذلك من زخم تشكيلي ضاغط ومكتنز وباثّ ومثمر يحيط الموصوف بطاقة عالية من الإيحاء والتدليل والترميز.

ولا شكّ في أنّ التحوّل الالتفاتي من الصيغة الجمعية المكتظّة بفعالية وصفية هائلة إلى صيغة التثنية فيما بعد «وحمامتان تعلقان قلادتين على جدار جانبيّ / نزوتان شبيهتان تروضان قصيدة غزلية،»، يعيد الاشتغال الشعري على ثنائية «القصيدة / الأنثى» بدلالة تشكيلية صريحة ترسم لوحتها على جدار جانبي، ودلالة حسيّة تزاوج بين لذّة الجسد في منطقة الأنثى ولذّة النصّ في منطقة القصيدة.

يسهم هذا الفضاء المشتبك والغامر والبالغ التكثيف والصيرورة والتمظهر في الارتفاع بطاقة التشكيل الشعري على صعيدي الصنعة والرؤيا إلى مرحلة متعالية، تؤنسن القصيدة وتحوّلها إلى امرأة ثانية موازية للمرأة الحاضرة في المشهد:

أنثى وأنثى...
ربما مثليتان،
وربما شخصيتان ملتبستان في نصّ الرواية،
لست أدري...
كل ما في الأمر نصّ في جريدة.

فتتحول الصيغة التمثيلية من «أنثى وقصيدة» إلى «أنثى وأنثى...»، لذا سرعان ما يتقدّم الحسّ الإيروتيكي ليضع احتماليته موضع المساءلة والرؤية «ربما مثليتان،»، وللتخفيف من خطورة هذا الاحتمال ثقافياً ينعطف المشهد الشعري نحو احتمال آخر يعمل في منطقة أخرى اقل خطورة «وربما شخصيتان ملتبستان في نصّ الرواية،»، على النحو الذي يعيد الراوي الشعري التشكيلي نحو لازمته المهيمنة «لست أدري... / كل ما في الأمر نصّ في جريدة»، من أجل إعادة العمل التشكيلي إلى منطقة القصيدة عبر بوابة اللاإدرية الغامضة «لست أدري»، وهي تسهم في اختزال التشكيل الشعري إلى أضيق حيّز ممكن «نصّ في جريدة»، وتحويل النظر إلى «جسد» المعلّق في ذاكرة العنونة بوصفه جسداً ورقياً فحسب.

القصيدة الإيروتيكية

ظهر مصطلح «القصيدة الإيروتيكية» في السنوات الأخيرة لوصف القصيدة التي تشتغل على فضاء الجنس الحسّي بحالاته وطقوسه وهواجسه وتحولاته ونماذجه ولغته وصوره وإيقاعاته، ضمن حساسية خطاب شعري يعي هذه الخصوصية، ويتمثّلها، ويعمل على تفعيلها وضبط حركيتها وهندسة تموّجاتها، في إطار حسّاس جداً من رصد الوضع الإنساني والصوفي العميق الذي يستجيب لها، ويحرسها بعناية، ويتغنى بنشيدها الحافل بالخصب والعطاء واللذّة، في إطار تشكيل رؤية شعرية نوعية ومناخ شعري خاص.

وإذا كان المصطلح قد انشغل كثيراً وعميقاً بنوع محدد من القصائد تحضر فيها المفردات الإيروتيكية الحسيّة حضوراً لافتاً للانتباه لفرط شدّتها وضراوتها، فإن نوعاً آخر من القصائد الإيروتيكية ترتقي درجة أعلى في سلّم الترميز لتحاكي الحساسية الإيروسية على إيقاع آخر، تبتعد فيه دوال القصيدة عن المثول الطاغي في حضرة التصوير الحسّي الغزير والمباشر للفعالية الإيروتيكية، لتحفل بحساسية جديدة تعمل على تقصّي النكهة الإيروتيكية البارزة من خلال تمظهراتها في اللفظة والصورة والإيقاع والمشهد واللقطة والرؤية والحسّ والفضاء، وتمارس نشاطها في منطقة الخفاء والظلّ والصمت والحجب والخجل، لكنها في الوقت عينه تتجلّى بروح إيروتيكية لا يمكن العبور من فوقها، أو إهمالها، أو التغاضي عن قوّة حضورها وتلبّثها في الميدان الشعري.

المجموعة الشعرية الموسومة بـ «ذئب الأربعين»[4] للشاعر يوسف عبد العزيز، تشتغل ومنذ عتبة عنوانها الرئيس على أنموذج إيروتيكي معيّن، فدال «ذئب» مشحون بحسّ إيروتيكي عالٍ، وحين يضاف إلى الدال الجمعي العددي «الأربعين» فإنه يكتسب عمقاً أكثر إيغالاً في هذا الحسّ، إذ إن «الأربعين» هو سن النضج الإيروتيكي الذي ينتقل بمفاهيم الرغبة واللذة والمتعة إلى أقصى درجات الخصب والأداء والعطاء.

يمكن تناول الكثير من قصائد المجموعة لتمثّل أنموذج هذه القصيدة في أنحاء ملوّنة، فهي تحضر في قصائد عديدة ضمن سياقات مختلفة ومتباينة، لكننا سننتخب قصيدة «ناي» التي نحسب أنها الأكثر تمثيلاً لهذا الحسّ من قصائد أخرى فيها، والأكثر تركيزاً على حيوية الحسّ الإيروتيكي وقضاياه وتموّجاته.

قصيدة «ناي» تفيد من معطيات عتبة العنوان لتعزّز مسارات الرؤية الإيروتيكية في أنساغها وتفاصيل تشكيلها، وتتجلّى هذه الرؤية في عتبة العنوان من خلال جملة خصائص خطيّة وشكلية ورمزية ودلالية وأسلوبية، وأوّل هذه الخصائص هي أسلوبية التنكير التي حظيت بها لغة العنونة «ناي»، إذ إن مفهوم التنكير يحيل في هذا المستوى من التأويل على فعالية التابو والحجب والعزل والتصميت، التي تضع الفعل الإيروتيكي دائماً في منطقة الظلّ والعيب والخفاء الاجتماعي.

على الرغم من أن الموحيات الدلالية للدال غير المعرّف «ناي» تتمرّد بطبيعتها على الحجب والتصميت والقمع والتهميش، إلا أن الفعل الكامن والمشرع للتحقق في جوهر معناه هو الوضوح والصوت والانطلاق والإدهاش والإمتاع، على النحو الذي يحقق المعادلة الجدلية في المفهوم الإيروتيكي بين الباطن والظاهر، المستتر والمتمظهر، المخفي والمتجلّي، البعيد والقريب، الكامن والمتفجّر، المضمر والمعلن، الخجول والجريء، المعتم والمضيء،

الخافت واللامع، الخائف والشجاع، الحياء والرغبة، وما إلى ذلك من شبكة الثنائيات الغزيرة التي يمكنها أن تتقدّم في هذا السياق التشكيلي الشعري.

ينفتح الدال العنواني المنكّر «ناي» على مرجعية شبه أسطورية تجعل من آلة الناي وسيلة إيقاعية للتواصل بين المحبين، فصوته اللحني المرتبط غالباً بالشجن والحزن والرغبة في الوصال ينطلق من عاطفة إنسانية شجيّة، تحكي حالات هذه العاطفة عبر التموّج الإيقاعي للّحن النايي المنطلق بأسى من الآلة قصّة الحرمان والظمأ والنأي، وترسل شجوها المكتظّ بالشوق إلى الآخر المعني / المقصود وغير المعني / غير المقصود لتعلن عن رغبتها المكبوتة في بلوغه والتواصل معه.

فضلاً على أن شكل الناي وانتصابه الدائم وقدرته على الفعل الأدائي، يحيل في هذا المستوى البصري من مستوياته على حال الإيروس، إذ هو لا يؤدي الأداء الحسن إلى حين يلتصق التصاقاً عشقياً بالجسد، ليصدح بمقولته ويفعل فعله.

تشرع القصيدة بافتتاح مشروعها الفضائي عبر استهلال مكاني ظرفي يشتغل على الأبعاد والحدود بطريقة رياضية مراوغة:

تحت سماءٍ نائيةٍ

إذ يتألف الشطر الشعري الاستهلالي الأول من ثلاثة مداخل مكانية تحيط بالصورة وتشكّل رؤيتها وتقترح مقولتها، فـ «تحت» تعني أسفل، و«سماء» تعني أعلى، و«نائية» تعني أبعد، وأمام هذه الأبعاد الثلاثية في رسم صورة المسافة «أسفل / أعلى / أبعد» تأخذ مساحة الوجود الشعري الرياضي حضورها في ملء الفراغ بالحكاية المضمرة التي تختزنها القصيدة في قابل دوالها القادمة.

ثم ما يلبث فعل الحكاية بعد ذلك أن ينفتح على المنتظَر أو المتوقَّع أو

المحتمل، ليباشر عمله في ملء فجوات المكان لمنحها المعنى المطلوب، على النحو الذي تبدأ فيه الحكاية الشعرية بالمثول بين يدي القراءة:

فاض قميصُ الشاعر بالموسيقى

يعمل الفعل الماضي «فاض» على إنتاج معنى الفيض السيميائي في إحالة إيروتيكية على بلوغ أقصى درجات اللذة، إن دلالة «فاض» تقود الصورة المتخيّلة في أول مستوى من مستويات تخيّلها نحو وصول الفاعل إلى درجة الامتلاء والقذف، بحيث يغزو المقذوف الخارج بعد أن يستحيل عليه البقاء في الداخل، لكي يعبّر في حركيته الفعلية عن تحوّل كبير في الأداء والنتيجة ورسم الصورة وتشييد التشكيل، ويتحلّى فعل الفيض بإيقاعية خاصة تدلّ على عمق التداخل والتفاعل والتجاسد بين الحركة والسكون، الحصار والانفلات، التوتّر والراحة، الصمت والكلام، الكمون والتفجّر.

تتسلّح هذه الشبكة الدلالية المحيطة بالفعل «فاض» بطاقات جديدة على التوليد والتعميق والتوسيع الدلالي، حين يسند الفعل إلى فاعله «قميص الشاعر» وهو يحيل إحالة ابتدائية على قميص يوسف الذي تختفي تحته هواجس «زليخة» زوجة العزيز، حيث تتبدّى الإيروتيكية المقتولة التي تجهضها إشارة السماء.

بوسعنا إجراء بدلية سيميائية بين المضاف إليه «الشاعر» وقد أضيف إلى «قميص»، و«يوسف»، إذا ما رفعنا كلمة الشاعر ووضعنا اسم يوسف الذي هو اسم شاعر القصيدة «يوسف عبد العزيز»، لنحقق المزاوجة الرمزية بين «اليوسفين» ونفتح الفضاء الدلالي على أنموذج الحسّ الإيرويتكي المتعالي فيها.

وحين نتعرّف إلى مادة الفيض التي هي «الموسيقى»، يتجرّد الحسّ الإيقاعي ليندغم بالحسّ الإيروتيكي المثار في الصورة، إذ إنّ الفعالية

الإيروتيكية في جوهرها هي فعالية إيقاعية من نوع خاص تنتج موسيقاها على نحو غزير ومثير وفعّال، على النحو الذي تتشكّل فيه الصورة «فاض قميصُ الشاعر بالموسيقى» تشكلاً إيروسياً نوعياً، يجعل من «قميص الشاعر / قميص يوسف» فيضاً موسيقياً يبعث في الجسد رغبة الحركة والفعل والرقص والفرح والبهجة، والشروع بالانطلاق نحو فضاء خاص يستثمر كل الاستعادات الرمزية والأسطورية والسيميائية التي تتمظهر في جسد الصورة.

وما يعمّق هذه الحساسية الإيروسية المنبثقة من الدوال المشكّلة للصورة، الجملة الشعرية اللاحقة المعطوفة على الجملة الشعرية السابقة، وهي تشحذ دوالّها بدلالة المعطيات السابقة من أجل أن يتعالى الحسّ الإيروسي، ويتمثّل وجوده الفعلي والجسدي:

وابتلّتْ بالنارِ يداهُ

الفعل المعطوف «ابتلّت» يحيل على حالة البلل الذكورية، وهي حالة إيروتيكية تحيل بدورها على فضاء الإشباع وتتصل بالفيض، لكنّها حين تملأ مساحة البلل «بالنار» وليس الماء فإنها تحقق مفارقة جدلية في التشكيل والتعبير، تنفتح على فضاء الإيروتيك ولغته وضراوته بكلّ شدّة وعمق ودلالة ورمز.

أما الفاعل النحوي والمفعول الدلالي «يداه» فإنه يكشف عن آلة الجسد المشتغلة في حقل البلل، إذ إنّ اليد هي الآلة الجسدية الأكثر فعالية ونشاطاً في الحفل الإيروتيكي، فهي سهم الاستدلال الأولّي إلى مواطن اللذّة، وعندما تبتلّ بالنار فإنها تكون جاهزة لبلوغ أعلى درجات اللذة، وتكون قادرة على تمرير ذلك إلى باقي أدوات الجسد، حيث تكون دائماً بانتظار النتائج التي تتمكّن اليد من تحقيقها والكشف عنها.

هنا فقط يكون بوسع الشاعر «يوسف» أن يعلن عن النتائج التي آلت

إليها معادلته الإيروتيكية، ويرفع قلمه / نايه ليؤرّخ لزمن مختلف لا بدّ من تسجيله والاحتفاظ به، من أجل أن تصبح الأشياء مرئية على الورق:

فسجّل في دفترهِ

إن عملية التسجيل في الدفتر هي عملية تأريخ للإنجاز الذي تمكّنت اليد المبللة بالنار من رسمه وتعميق صورته في المشهد، إذ يتحوّل الفعل الإيروتيكي هنا من من منطقة الإجراء الطافح بالرغبة إلى فضاء الكتابة.

إلا أن المكتوب الذي انشغلت به «اليد» أيضاً - في فعالية مزدوجة - بتسجيله في الدفتر يقود حساسية التلقّي والقراءة نحو صورته في خاتمة القصيدة، حين يسدل الستار على المشهد العام في القصيدة، وتظهر الصورة على هيئة تشكيل إيروتيكي عمودي هابط ثم أفقي ممتدّ على الشكل الآتي:

جسدُ
المرأةِ
ناي ي ي ي ي

يعتلي دال «جسد» أعلى الصورة في التشكيل ويهبط خطيّاً إلى «المرأة»، ليبني الصورة البصرية التي يتحرّك الفعل الإيروتيكي نحوها بسهمٍ مباشر وحرّ، ومن ثمّ يهبط درجة أخرى إلى الأسفل ليصل إلى «ناي» الذي سبق له أن اعتلى منصّة العنوان أيضاً، على النحو الذي يصبح فيه هنا تعريفاً حسيّاً لـ «جسد المرأة»، أي أن جسد المرأة يساوي أو يعادل أو يضاهي أو يناظر أو يقارب أو يتحدّى الدال «ناي»، لكنّ هذا الناي بحركته الإقفالية شبه الدائرية يمتدّ أفقياً على هذا الشكل «ناي ي ي ي»، بمعنى أنه يتموسق تموسقاً أيروتيكياً على المستويين البصري والسمعي.

هوامش الفصل الثالث:

(1) أول الجسد آخر البحر، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط4، 2010: 19.

(2) م. ن: 20.

(3) للحلم جناح واحد، روضة الحاج، مؤسسة الصالحاني، دمشق، ط3، 2007: 91.

(4) جوى، زليخة أبو ريشة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2007: 40 ـ 42.

(5) لا تجرح الماء، أحمد قرّان الزهراني، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009: 31 – 35.

(6) ذئب الأربعين، يوسف عبد العزيز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008: 57.

المحتوى

سيرة ذاتية وعلمية

- أ. د. محمد صابر عبيد
- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991 / جامعة الموصل.
- حصل على درجة الأستاذية عام 2000.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة.
- أستاذ المناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.
- أشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربيّة.
- شارك في أكثر من سبعين مؤتمراً وندوة وملتقى في الجامعات والمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.
- أنجز أكثر من خمسين بحثاً علمياً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.
- اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية.
- عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، القاهرة.
- عضو اتحاد الكتاب العرب، دمشق
- عضو رابطة القلم الدولية.
- عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.
- حظي بالتكريم لعدة سنوات بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.

- **فاز بجوائز عديدة منها:**

- الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي — الدورة الثانية 1998 في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه «السيرة الذاتية الشعرية».
- جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام 2000 عن كتابه «المتخيّل الشعري».
- جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام 2002 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه «القصيدة العربية الحديثة».
- الجائزة الثانية لمسابقة «ديوان» للشعر العراقي 2005 عن ديوانه «عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح».
- جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009 عن ديوانه «لا باب سوى بابي».

- **صدر له أكثر من أربعين كتاباً في النقد والشعر من أهمها:**

1 - السيرة الذاتية الشعرية، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، الشارقة، الإمارات، 1999.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.
طبعة ثالثة، دار الحوار، اللاذقية، 2011.

2 - القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001..
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، أربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

3 - الشعر العراقي الحديث، قراءة ومختارات، أمانة عمان، عمان، 2002.

4 - تمظهرات التشكل السير ذاتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.

5 - رؤيا الحداثة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمان، 2006.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

6 - مرايا التخييل الشعري، سلسلة كتاب الرياض (140)، الرياض، 2006.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.

طبعة ثالثة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2011.

7 - تأويل رؤيا الحكاية - في تمظهرات الشكل السردي -، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2007.

طبعة ثانية، منشورات عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

8 - المغامرة الجمالية للنص الشعري، دار الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2007.

9 - صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

طبعة ثانية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

10 - عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2007.

طبعة ثانية، منشورات كتاب الصباح، بغداد، 2009.

طبعة ثالثة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

11 - أطياف ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008.

12 - شعرية الحجب في خطاب الجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2008.

طبعة ثانية، دار الحوار، اللاذقية، 2011.
13 – المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2009.
14 – شيفرة أدونيس الشعرية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
15 – المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
16 – العلامة الشعرية – بحث في تقانات القصيدة الحديثة – عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
17 – الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
طبعة ثانية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2011.
18– بلاغة القراءة، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
19– تأويل النص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
20– سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح – هذه رسائلي –، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
21– هكذا أعبث برمل الكلام – هذه قصائدي –، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، 2009.
22– سيمياء الموت – قراءة في تجربة محمد القيسي –، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010.
23– المغامرة الجمالية للنص السيرذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.
24– اللغة الناقدة – مقاربات إجرائية في نقد النقد –، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، 2011.

25- التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2011.

26- استراتيجيات النص الشعري عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2011 .

27- كتاب في الدهشة - أدونيس يبتكر مفاتيح المعنى، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، 2011.

28- التشكيل السردي، المصطلح والإجراء، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، 2011.

29- القصيدة الرائية، قراءة في شعرية رعد فاضل، دار الحوار، اللاذقية، 2011.